



مولانا آزاد لائبریری

مسلم یونیورسٹی علی گڑھ

ڈاکٹر رام بابو سکینہ کلکشن
(عطیہ: مسز افتاب سکینہ)

V33050 .

Page- 29-1203

Title - TAJALLIYAT TAKHAYUL .

creator - Jangyashen iketh vesma Betab .

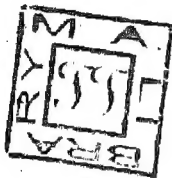
Publisher - lala kam Daryul Aggarwal (Allahabad)

Date - 1933 .

Pages - 183 .

Subject - Masnavi ; Pantheon lateef - masnavi .

تجلیاتِ تخیل



مصنفہ

جگیشور ناتھ ورمایتاب لیکچرر بریلی کالج، بریلی

پبلشر

رائے صاحب رام دیال اگر والا، الہ آباد

قیمت ۵۰

۱۹۳۳ء

فہرس

| نمبر شمار | عنوان | صفحہ |
|-----------|-------------------------------------|------|
| ۱ | مُصَوِّرِی | ۱ |
| ۲ | ہند قایم کی مُصَوِّرِی | ۱۴ |
| ۳ | از منہ و سبلی میں ہندی مُصَوِّرِی ۱ | ۲۸ |
| ۴ | دو دو دو دو ۲ | ۴۰ |
| ۵ | دو دو دو دو ۳ | ۵۵ |
| ۶ | لودند مُصَوِّرِی | ۶۹ |
| ۷ | عہد مغلیہ کی مُصَوِّرِی | ۸۷ |
| ۸ | مغل مُصَوِّرِی ۱ | ۱۰۱ |
| ۹ | دو دو ۲ | ۱۱۶ |
| ۱۰ | راچوت مُصَوِّرِی (۱) | ۱۳۵ |
| ۱۱ | راچوت مُصَوِّرِی (۲) | ۱۵۰ |
| ۱۲ | عصر جدید میں ہندی مُصَوِّرِی | ۱۶۲ |
| ۱۳ | ضمیمہ (بیچکاری) | ۱۷۷ |

”مذہرِ نیاز“

افتخار الشعراء حضرت برق دہلوی بی، اے (منشی فاضل)
کے قدموں میں!

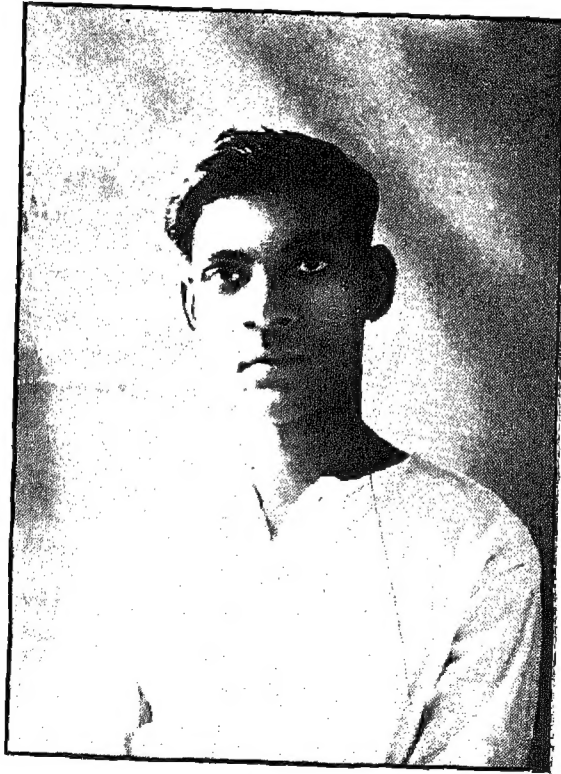
بتیاب بریلوی۔

آکاش بانی آفس، بریلی {
۳۱۔ جنوری ۱۹۳۳ء}

M.A. LIBRARY, A.M.U.



U33050



جگیشور ناتھ ورما (بھتیاب)



16 SEP 1963

تجلیاتِ تحسین

CHECKED-2082

مُصَوِّرِی

انسانی خمیر میں جذبہ تخلیق روزِ ازل ہی سے ودیعت ہوا ہے
یہی باعث ہے کہ انسان عالمِ موجودات میں آکر تخریب یا تعمیر
میں مصروف ہو جاتا ہے۔ اس کی تمام تر مصنوعات میں سے بعض
صوری حسن کی حامل ہوتی ہیں اور بعض معنوی صفات کے باعث
وقع خیال کی جاتی ہیں۔ بعض چیزیں اسکی مادی ضروریات کی
تکمیل میں مفید و کارآمد ہوتی ہیں اور بعض نظرنوازی کا سامان
فراہم کرتی ہیں۔

وہ اشیاء جو فن و کمال کے اعیان و مظاہر ہوتی ہیں انکی تعمیر

خاص اغراض و مقاصد کے تکملہ کے لئے عمل میں آتی ہے اور حسن اتفاق یا ارادتا جن کے عناصر کے ظہور ترتیب میں کوئی ایسی خوبی یا خوبصورتی پیدا ہو جاتی ہے جس کے مشاہدے سے حظ و روح، مسرت قلب اور ایک کیفیت سرمدی حاصل ہوتا ہے۔ انہیں بھی اُسی زمرے میں شامل کیا جاتا ہے ورنہ جسمانی و روحانی ضروریات کے لحاظ سے حسن صورت سے متغیر یا ملو ہر دو اقسام کی صنعت یکساں اہمیت رکھتی ہے۔ سنسکرت ادب میں کلا (کلا) یا فن کی دو قسمیں ہیں :-

(۱) اُب یوگی کلا (کلا) (۲) اُپ یوگی کلا (کلا) (۳) اُپ یوگی کلا (کلا)

پہلی صنف میں زرگر، آہن گر، سہار، گہمار اور نور بان وغیرہ شامل ہیں اور دوسری قسم تمام دیگر فنون لطیفہ مثلاً واسٹو کلا (کلا) یا صنعت تعمیر، مورتی کلا یا بُت سازی، چتر کلا یا مصوری، سنگیت کلا یا موسیقی اور کاویہ کلا یا شاعری پر مشتمل ہے۔ فنون لطیفہ دو مختلف اصناف میں تقسیم کئے جاتے ہیں، ایک تو وہ جن کی سرکاری سے باصرہ محفوظ ہوتا ہے اور دوسرے وہ جو سامع کو رام کر لیتے ہیں۔ اس لحاظ سے بُت سازی اور فن تعمیر کی طرح مصوری بھی نشاط باصرہ و عشرت نظر کی محرک ہے۔ سہار، بُت تراش اور مصور تینوں ایک خاص آدھار (آधार) یا تمثیل کے محتاج ہوتے ہیں

جس کی متابعت کئے بغیر وہ اپنے فرضیہ سے غبرہ برائیں ہو سکتے۔
لیکن اگر ان کی کاوش تخلیق کا بغور مطالعہ کیا جائے تو واضح ہوگا کہ یہ تمثیلی
اہمیت علی الترتیب کم ہوتی جاتی ہے۔

سماں کی کامیابی کے لئے تو صرف تمثیل کی پابندی ہی کافی ہے لیکن
بہت سارے خوش فکر اور چابگردست ہونا ضروری ہے۔ اُسے کسی پکیزہ زری روح
کا بے جان نقش ثانی کندہ کرنے میں اپنی قدرتِ تخلیق کے ساتھ اسی تہا
سے شانِ خلاقی کے جوہر بھی دکھانے پڑتے ہیں لیکن مصوّر اس سے بھی
آگے جاتا ہے اور نقوش و خطوط کے علاوہ ایک ماہر نفسیات کی طرح کیفیات
دل و دماغ کی باقاعدہ توفیح کرتا ہے۔

عرض و طول کی یکسانیت بہت تراش کے مرحلہ کو آسان بنا دیتی ہے
اور وہ اپنی تمثیل کا ہر رنگ و ہم صورت ٹھہر بنا کر کھڑا کر دیتا ہے جسے لطیف
جذبات سے کوئی مس نہیں ہوتا۔ لیکن مصوّر کی تخلیق اتنی بے حس نہیں
ہوتی وہ اپنے کردار کی دل کی دنیا کو اس کے بشرہ، اس کی ادا و انداز
میں اس طرح روشن کر دیتا ہے کہ اہل نظر سے اس کے جذبات قلبی اور
محسوسات باطنی بھی پوشیدہ نہیں رہتے۔

مُصَوِّر کی آغاز | یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچ چکی ہے کہ رسم الخط اور فن تحریر کی
ایجاد سے پہلے اظہار و ارادات اور عرضِ مدعا کا ابتدائی وسیلہ حروف و

الفاظ کے استعمال کی بجائے یہی متعینہ حرکات و سکنات تھیں جو صفحہ قرطاس پر ہیئت پذیر ہو کر مصوری کی بنیاد ہو گئیں۔ صفحات تاریخ اور ماہرین فن کی تلاش و تحقیق اس امر کی شاہد ہیں کہ پتھر اور دھات کے زمانے سے بہت پہلے ہی سرزمین ہند میں مصوری کا دور دورہ تھا۔ چنانچہ کیمپور اور بندھیا چل کی وادیوں، سنگھان پور اور مرزا پور کی پہاڑیوں کے دامن میں ایسے بیشمار مناظر مستور ہیں جو اس دعویٰ کی زبان حال سے تائید کرتے ہیں۔

نیم وحشی انسانوں، جنگلی ہاتھیلیں، بارہ سنگھوں، خرگوشوں اور بھینسوں وغیرہ حیوانات کا اجتماع و نیز خوشخوار درندوں کے شکار کے قریب مناظر اب سے ہزار ہا سال پیشتر کی (Cogul) کوگل (اسپین) کی مصوری سے جو آگنیشین (Aurignatian) نسل کے پرواز تخیل کی زمین مینت ہے بالکل مشابہ ہے اس سے ظاہر ہے کہ ہزاروں برس پہلے مصوری کا دیگر مروجہ فنون میں شمار ہوتا تھا لیکن عقل رسا اس کے آغاز کا زمانہ تعین کرنے سے قاصر ہے۔

مختلف اقسام مصوری | مصوری کے قدیم ترین ماثل پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ مصور بڑے بڑے پتھروں پر اپنے زور قلم کے جوہر دکھاتے تھے اور انہیں نقوش کی متابعت میں تصاویر کو ابھارا جاتا تھا اور بسا اوقات

مُصَوِّر اور سنگ تراشی کا کام ایک ہی شخص کے ہاتھوں انجام پاتا تھا۔
 اس قسم کے بیشتر نمونے بابل، نینوا، قسطنطنیہ، قاہرہ اور اہرام مصر
 کی پراسرار غارتوں میں ملتے ہیں۔ کہیں کہیں سنگ مرمر کی تہ چڑھا کر نقوش
 کو نمایاں کیا گیا ہے اور بیش بہا پتھر کی باریک سلیں اس نفاست سے
 چسپاں کی گئی ہیں کہ ان کی ملاوٹ سے نقش و نگار خود بخود صورت پذیر
 ہو گئے ہیں۔ اس قسم کی صنایع کے نشانات روم اور یونان کے بعدوں
 میں بکثرت پائے جاتے ہیں۔

مُصَوِّر کی تیسری قسم آبدار و رنگین اینٹوں اور آئینی ٹکڑوں
 کی ملاوٹ سے مختلف النوع پھول پتے بنانا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اس
 طرز کے موجد ساسانی اور شامی کاریگر تھے۔ جزیرہ روڈس ایران
 اور دمشق کے گیارھویں اور بارھویں صدی کے مسلمان صناعتوں نے
 اس فن میں خوب خوب نام پیدا کیا ہے۔ اندلس کے موروں
 نے بھی اس صنف میں خوب وادائق دی ہے۔ چنانچہ سرزمین اسپین
 پر الحمر کی دیواریں آج بھی مونیکی دلچسپی کا باعث ہیں۔

سیاہ و سفید کچی کاری کی ابتداء اٹلی سے ہوئی ہے۔ اس کی ترکیب
 یہ ہے کہ اول سیاہ رنگہ کی ریت اور کوئلہ کو ملا کر ایک مصالحہ تیار کیا جاتا
 ہے پھر اس کی باریک تہ دیوار پر چڑھائی جاتی ہے۔ اس تہ کے جم کر

خشک ہو جانے پر سفیدی پھیری جاتی ہے پھر اسے حسب منشا تراش تراش کر انواع و اقسام کی گلکاریاں کی جاتی ہیں۔ سترھویں صدی میں اسپین میں ایک اور طرز رائج بھی جس میں بھٹڑ اور بکری کی کھالوں کو صاف کر کے تقریباً بیل بوٹے چسپائی کئے جاتے تھے جن پر تانبے کے رنگ سے اس طرح جلا کی جاتی تھی کہ طلائی رنگ کی جھلک عود کر آتی تھی۔ یہ سنہرا روپلا کام بڑا خوشنامعلوم ہوتا تھا۔ اور روشنی میں اس کی جگہ کا ہٹ ماروں بھرے آسمان کا ساں پیش نظر کرتی تھی۔ علاوہ بریں منقش کپڑے اور کاغذ کا بھی استعمال ہوتا تھا۔ جو ان دنوں بلاد مغرب میں عام تھے۔ اس میں شبہ نہیں کہ ان سب سے زیادہ اہم کام دیواروں پر کی تصویر کشی ہے۔ اس میدان میں اہل ہند کے علاوہ مصریوں، یونانیوں اور رومیوں نے بھی اپنے اپنے کمالات فن دکھائے ہیں۔ نیپلز کے فرسودہ کھنڈرات کی دیواریں ہنوز آبی رنگوں (Water colours) سے مزین ہیں۔ اٹلی کے مسیحی مہذب بھی انجیل کے واقعات عیسیٰ و مریم، ان کے حواریوں اور دیگر فرشتوں کی شبیہوں سے رنگے ہوئے ہیں۔ اہل ہند نے اس شعبہ میں جس قدر کار نمایاں کئے ہیں، اجنتا، ایورا، سیگری باغ اور لنکا کے مہدان کے امین ہیں۔

ضروریات و اصلاحات مصوری | دانتیائیں کی معرکہ الآرا تصنیف کام سوتیر میں
 مرقوم ہے کہ قدیم ہندی مصور اعلیٰ تعلیم یافتہ ہوتا تھا اور اس کا ساز و
 سامان مثلاً رنگ و روغن کا غد و قلم اور برش وغیرہ ہر وقت دست
 رہتا تھا۔ چتر لکشن کے معنی نے نو آموز حضرات کے لئے بعض
 ہدایات بھی درج کی ہیں جن کے مطالعہ سے واضح ہوتا ہے کہ
 معاشری اخلاقیات کی بنا پر وہ تمام مناظر ممنوع قرار دئے گئے تھے
 جو جمالیات کے خلاف ہیں یا ہو سکتے ہیں۔ علاوہ بریں بعض ایسی
 قیود بھی عائد کی گئی تھیں جن کی پابندی ہر کس و نا کس پر لازم تھی۔
 مثلاً مصور کا فریضہ تھا کہ اشخاص یا مستلقہ واقعات کی تفصیلات
 کو شرح و بسط کے ساتھ واضح کرے۔ ان میں کہیں قطع و برید اور انیزاد
 و اضافہ سے کام نہ لے، جملہ اشکال مکمل و متناسب ہوں اور حرکات
 و سکونات جذبات کے پہلو پہ پہلو اس طرح نمایاں کی گئی ہوں کہ وہ
 اجتماع کی ہم آہنگی کا دم بھرنے کے علاوہ اپنی اپنی جگہ پر میوزوں ہوں۔
 قدمائے بشرہ کی مختلف حالتوں کو نو استھانوں میں تقسیم کیا تھا،
 ان میں (۱) رجوا استھان یعنی سامنے کی حالت (۲) سچک یعنی ترچھی
 حالت (۳) ویرد کشک یعنی وہ حالت جس میں دونوں آنکھیں
 قدرے نمایاں ہوں اور (۴) پار شو گات یعنی ایک رخنی حالت کو

خاص اہمیت دی گئی تھی۔ ان استھانوں کی بنیاد برہم سوتر نامی خط پر رکھی گئی تھی جو خاکہ بناتے وقت ایڑی سے چوٹی تک کھینچا جاتا تھا۔ بد قسمتی سے ہندی مصوری کی اصطلاحی معلومات کے ذرائع نہایت محدود ہیں۔ بعض مغربی مصنفین نے شاذ و نادر پر سیل تبصرہ چند اصطلاحات بھی رقم کر دی ہیں، چنانچہ طوعاً و کرہاً انھیں پر اکتفا کرنا پڑتا ہے۔ کاک برن کا خیال ہے کہ ہندی مصوروں نے بھی ابتداءً انھیں قدیمی رنگوں کا استعمال روا رکھا تھا جو عام طور پر دیگر ممالک میں مستعمل تھے۔ سنسکرت کی پرانی تصنیفات حتیٰ کہ انپشدروں میں بھی بُرش اور مصوروں کا ذکر آیا ہے۔ اولاً یہ بُرش بعض درختوں کی چھال سے بنایا جاتا تھا، پھر گلہری اور دیگر جانوروں کے بالوں کا استعمال ہونے لگا۔ گبرو کے رنگ کا رواج عامیانه رنگ لئے ہوئے تھا۔ ایک قسم کے پھل اور لوسے کی خاکستر کی آمیزش سے سیاہ رنگ تیار کیا جاتا تھا۔

دیواروں پر تصویریں بنانے سے پہلے چکنی مٹی اور گوبر ملا کر پلاسٹر کیا جاتا تھا پھر اُس پر ہلکی سفیدی پھیری جاتی تھی۔ اس کے بعد آبی رنگوں سے تصویریں ابھاری جاتی تھیں۔ ویٹر دیسیس (Vitruvius) اور پلینی (Pliny) کی توضیحات سے پتہ چلتا ہے

کہ اہل اٹلی بھی اس عمل سے واقف تھے۔ چونکہ پلاسٹر خشک ہونے سے پیشتر تصویر کا مکمل ہو جانا ضروری ہوتا تھا۔ اس لئے صرف اسی قدر تہہ جمائی جاتی تھی جس پر مضمون مقررہ وقت میں اپنا کام تمام کر سکے۔ اس کے علاوہ سطح کا جس قدر حصہ عریاں رہ جاتا تھا اسے چھیل دیا جاتا تھا۔ اور پھر از سر نو تہہ چڑھائی جاتی تھی۔

ہندی کاریگروں نے تہہ چڑھانے اور جوڑ ملانے میں اس درجہ کمال دکھایا ہے کہ ہزار ہا برس کے بعد بھی جوڑ کا نشان ملنا تو درکنار کہیں شبہ بھی نہیں ہوتا۔ اہل یورپ کے ہاں یہ بات نظر نہیں آتی۔ تصویروں کو جلادینے کے لئے بعض پھلوں کا گوڑا، چربی، سٹور کا دانست اور کوڑیاں وغیرہ کام میں لائی گئی ہیں۔

دیواروں پر کی مضمون کا دوسرا طریقہ یہ تھا کہ سطح پر استرکاری کر کے پلاسٹر خشک کر لیا جاتا تھا۔ اور مضمون اپنا عمل شروع کرنے سے پہلے اسے پانی سے تر کر کے اس پر سفیدی کی باریک تہہ جھاتے تھے سنہ عیسوی سے بہت پہلے مصر اور سیسیو پوٹامید میں یہ عمل رائج تھا۔ بودھوں کے نظام عمل اور طریقہ کار میں مصری صناعات سے اس درجہ مشابہت ہے کہ ان کے رشتہ اتحاد میں منسلک ہونے کا گمان ہوتا ہے۔ ہندی کاریگر بالعموم سُرخ سیاہ زرد و سبز خاکی آسمانی

آودے اور لاجوردی وغیرہ رنگوں کا استعمال کرتے تھے اور سطح کو
میشل آئینہ چمکادیتے تھے۔ اس ضمن میں فرانس کی عہد حال کی
مُصویری اور بودھوں کے انداز قدیم میں بہت کچھ مطابقت پائی
جاتی ہے۔

”بودھ اپنے مناظر کی سُرخ رنگ سے حاشیہ آرائی کرتے تھے اور اس میں
حسب موقعہ و محل بغرض اصلاح سیاہ اور خاکی رنگ استعمال کرتے تھے
اور پھر موڈل یا ابتدائی بلکے نقوش کی چمکدار سیاہ و سفید رنگوں سے
عکاسی کر کے تصویر میں جان ڈال دیتے تھے۔“ (ہیرنگم) ”گلانی زعفرانی
ارغوانی، ہسنتی، دھانی اور چمپی رنگوں کی زیبائش سے انکی مصنوعات
اس درجہ حسین و رنگین بن گئی ہیں کہ زمانے کے تخیلی اثرات کے
ماوجود ہنوز وہی شان دہی رونق ہے“ (براؤن)

راجپوتوں اور بودھوں کی اصطلاحی مشابہت ان دونوں اسکول
کے ہم مخزج ہونے کی دلیل ہے۔ جدول کی تکمیل میں راجپوت مُصویر
بودھوں کے نقش قدیم پر کاغذ بن ہوا ہے“ (اے اسمتھ)

مُصویروں کے عہد میں بھی تمام ضروری اشیاء ہندی مُصویر کی خود
ساختہ ہوتی تھیں۔ کاغذ کی ایسی کتنی ہی قسمیں تھیں جن پر صنایع اپنا
زور قلم صرف کرتے تھے۔ ان میں سے بعض بہت مشہور تھیں، مثلاً:-

(۱) حریری یا ریشمی (۲) دولت آبادی (۳) ہندی (۴) سیانگونی
 (۵) منگی اور (۶) کردی یا میسوری۔ یہ کاغذ بائسن، پٹ سن،
 ٹاٹ اور ٹولی (Tula) یا کپاس سے بنایا جاتا تھا۔ علاوہ ان میں
 ایک خاص قسم اور بھی تھی جو سنی (Sunni) کہلاتی تھی۔ یہ سن اور
 دیگر چھاپوں کے مرکب سے تیار کی جاتی تھی۔ بعض کتب میں ایرانی
 اور اصفہانی کاغذ کا بھی ذکر آتا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ہیرافشا
 سے بھی اس مقصد کے لئے کاغذ کی خرید و فروخت ہوا کرتی تھی۔

ان تمام کاغذوں کا رنگ بادامی ہوتا تھا۔ مقصد سطح کی تیاری سے
 قبل کوشش و پیچیدہ گھسیں کر کاغذ کو چکنا اور ہموار کر دیتا تھا۔ پھر اس پر
 اپنے مخصوص رنگ میں نقوش کی تشکیل کرتا تھا۔

پہلے خاکہ بنایا جاتا تھا جس کی تیاری میں گیر کایا نامی رنگ لگایا
 جاتا تھا۔ جو بالکل کچا ہوتا تھا اور آبائی اٹھ سکتا تھا۔ کاجل سے
 جدول نمایاں کی جاتی تھی۔ اور دیگر رنگ کاریگر انواع و اقسام
 کی معدنیات و نباتات سے خاص کیمیائی اُصولوں پر تیار کرتے تھے
 مثلاً زرد رنگ لمبانی مٹی سے اور سبز رنگ برگ خاؤ وغیرہ سے بنایا جاتا
 تھا۔ مغل مقصورہ ہرن کی چربی پر اپنی تمثیلوں کا عکس لے لیا

مغل مقصورہ ہرن کی چربی اس لئے استعمال کرتے تھے کہ وہ پاک خیال کی جاتی تھی

کرتے تھے جو ”چرہ“ کہلاتا تھا۔ اس چرہ کی مدد سے ایک تصویر کی باسانی
مستور و نقیصہ لی جاسکتی تھیں۔

مغلوں کا ”حاشیہ“ سیاہ خط کی سادہ جدول کی بجائے ”گلکاری“
اور ”بیل بوٹوں“ کا نادر نمونہ ہوتا تھا۔ جس میں کہیں کہیں ”طلائی“
رنگ کا بھی استعمال کیا جاتا تھا۔ جسے ”ٹیکہ“ یا ”ٹکلی“ کہتے تھے کبھی
”زرافشانی“ سے بھی جدول موزن کی جاتی تھی۔ جسے شفق کہتے
تھے۔ بسا اوقات سہرے رنگ کے ذرات کو منتشر کر کے تصویر کو
جلادی جاتی تھی۔ اسے غبار بولتے تھے۔ حاشیہ کو خوشا اور زنگار رنگ
پھولوں سے آراستہ کرنا جھار مشہور تھا۔

مستور کا قلم اونٹ ابکرے، گھوڑے اور گلکاری وغیرہ کے بانوں
سے بنتا تھا۔ ان میں سے بعض تو اس قدر نفیس ہوتے تھے کہ بال
سے بھی زیادہ باریک خط کھینچنے کی قدرت رکھتے تھے۔ جزیرہ لنکا
میں ایک خاص قسم کی گھاس ہوتی تھی جو ”تیلی تنہ“ مشہور تھی
اس کے نرم و باریک ڈنٹھل سے بہترین برش بنائے جاتے تھے
بسا اوقات مستور اپنی تصویر رنگنے میں خالص پانی کا بھی استعمال
کرتا تھا۔ اس عمل کو ”آبنیہ“ کہا جاتا تھا۔ کشمیری مستور اس عمل سے

ستھ چربی ہی کی نسبت سے یہ عکس چرہ کہلاتا ہے۔ شاید ہی اسکی صحیح وجہ بتیہ ہے۔

مناظر کی عکاسی کرنے میں طاق تھے۔ رنگوں میں اکثر گوند شکر گڑ اور اسی وغیرہ حل کر دی جاتی تھی۔

بعض صناعتوں نے کپڑے اور کرچ پر بھی تصویر سازی کے جوہر دکھائے ہیں۔ شہنشاہ ہمایوں نے اپنے کتب خانہ کے لئے ”حمزہ نامہ“ کی ایک نقل کرچ پر اتر دائی تھی۔ اس نایاب کتاب کے چند اوراق پریشاں ہنوز مغربی عجائب گھروں کی زینت ہیں۔ مصوری کی اس صنف کی اور بھی بہت سی مثالیں ملتی ہیں لیکن اس میں شبہ نہیں کہ یہ اتنی مقبول نہ ہوئی جتنی کہ بعض دوسری قسمیں مرغوب و مشکور ہوئیں۔ ابتداً روغنی رنگوں کو بھی پسندیدہ نظر سے نہ دیکھا گیا۔ کہتے ہیں کہ جب جہانگیر کے حضور میں دو تصویریں پیش کی گئیں تو اس نے ان میں سے ایک کو صرف اس بنا پر ناپسند کر کے واپس کر دیا کہ وہ روغنی رنگ میں ڈوبی ہوئی تھی۔ جنوبی ہند میں روغنی تصویریں اکثر و بیشتر نظر آ جاتی ہیں مگر ان سب پر مغربی رنگ چڑھا ہوا ہے۔ عہد حال کے مصور قدماء کے قدم بقدم چلنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ چنانچہ انھوں نے بھی داد و فن دینے کے لئے آبی رنگوں کا انتخاب کیا ہے۔

ہند قدیم کی مصوری

روایات قدیم کے مطابق فنِ تصویر کی ایجاد بھی دیگر علوم و فنون لطیفہ کی طرح اہل ہند کی دماغی کاوشوں کی شرمندہ احسان ہے لیکن حیرت کا مقام ہے کہ مغرب نے اسوقت ہندی مصوروں کے موقلم کا لوہا مانا جبکہ انکے خوانِ کرم کے زلزلہ بآ ایک جاپانی مصور ”ہوکوسائی“ کے کمالات نے سارے یورپ کو بیک جلوہ متوجہ و مستحضر کر کے ملیٹ (Millet) اور وٹلر (Whitler) جیسے ماہرین سے خراج تحسین وصول کر لیا۔

تقریباً نصف صدی پیشتر تمام اہل الرائے کا عام خیال تھا کہ ہندوستان فنِ تصویر سے نااہل و محض ہے لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ مغرب جس نقطہ نظر سے قدیم ہندوستانی مصوری کی پرکھ کرتا رہا وہ مشرق کے معیار سے بہت دور تھا۔ اس ضمن میں اُس نے وہ تمام فطری امتیازات و افتراقات کیلکنت محو کر دیئے جن پر افراد کا نہیں بلکہ احرار کے عادی و وجود کا انحصار ہے پس اگر مغرب کو اپنی تلاش و تحقیق میں مایوسی کا ٹمھہ دیکھنا پڑا اور بزرگانِ

سلف کی صنّاعی کے کمالات کے آئینہ دار چند مائل جو مغربی عجائب خانوں میں محفوظ ہیں، اہل فارس یا چینوں کی صنعت گری کے نمونے قرار دیئے گئے تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔ ایک غلط اصول پر کاربند ہو کر کوتاہ اندیشی جس لازمی نتیجہ پر پہنچی اُس سے دقیقہ رس نظر یہ کبھی دھوکا نہیں کھا سکتیں۔

یہ امر کہ ہند میں مصوری کی ابتداء کب اور کیوں کر ہوئی؟ ابھی ایک حد تک محل نظر ہے اور اس بارے میں ہنوز عین یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جاسکتا تاہم قدما کی یاد دہائیاں جس حد تک ہماری پہچانی کرتی ہیں، متجسس نگاہوں کو فی الحال اسی پر اکتفا کرنا پڑیگا۔ چونکہ عہد گذشتہ میں تاریخ لکھنے کا دستور نہ تھا اس لئے اسلاف کی مسلسل و مستند تواریخ کا فقدان اس فن رنگین کی ایجاد و اختراع کے صحیح زمانہ کا تعین کرنے میں سدراہ ہے۔ لیکن یہ ثابت ہے کہ جب ہل بہر بریت کی ظلمت و تاریکی کُڑھ ارض کے دیگر حصص کی عربانی کی پردہ پوشی کر رہی تھی۔ اس وقت بھی اس درخشندہ ستارہ مشرق کی، جس کے مطلع النوار سے ایک عالم نے کسب نور کیا مایہ ناز بہتیاں اپنے جذبات و احساسات کی ترجمانی کے اس رنگین و نظر فریب انداز سے صرف و قوت ہی حاصل نہ کر چکی تھیں بلکہ آنکھوں نے

کمال مہارت فن بھی پیدا کر لی تھی۔
 ڈاکٹر امیر حسن کے نظریہ کے مطابق ”فن تصویر“ کا خالق احتیاج
 تخلیق کا احساس ہے وہ جذبات مضطرب جو ابتداء آفرینش ہی
 سے غمق قلب میں کر دہیں بدل رہے تھے اور جن کا رجحان و میلان
 تخلیق کی جانب تھا۔ مصوّر کے قلم کی پرکار جنبش اور قوت تخیلہ
 کی کار فرمائی سے ”جمال صورت“ پاکر رنگارنگ مرقعوں کے روپ میں
 رونما ہو گئے۔

عموماً ہر فن و ہر صنعت کو ایک طاقت اولیں سے منسوب کیا جاتا
 ہے۔ سنسکرت ادب کی ایک دلچسپ روایت سے مصوّر کی ابتدائی
 تاریخ بہت کچھ روشنی میں آجاتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ کسی راجہ کے دور
 حکومت میں خلاف معمول کسی برہمن کے محنت جگر نے اپنے پایہ رکاب
 پیر کو داغ مفارقت دیکر داعی اجل کو لبیک کہا۔ راجہ نے اس منحوس
 واقعہ سے ملول و متاثر ہو کر ”قضاء قدر“ کی بیحد مہنت و سماجت کی مگر
 اس صاحب تاج کی بے لوث مہنمناں پر کوئی التفات نہ ہوئی۔ آخر کار
 خالق علوم و فنون ”برہما“ نے غصیدت کشش راجہ کی حالت زار پر ترس
 کھا کر برہمن زادے کو حیات ثانی عطا کرنے کا اقرار کیا، چنانچہ مرحوم
 کا مرقع تیار کرایا گیا اور اسی مرقع میں قادر قیوم نے روح زندگی

پھونک دی۔

ممکن ہے کہ یہ کہانی شاعرانہ نازک خیالی سے زیادہ دقیق نہ ہو۔
لیکن خود اسکی تکوین میں بھی ایک عالمگیر مذہبی جذبہ مضمر ہے۔
جسکی پاکیزگی کی آغوش تربیت میں پرورش پاکر یہ فن لطیف سن بلوغ
کو پہنچا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ عرصہ دراز تک ڈرامہ کی طرح فن تصویر بھی
مذہبی اصول و عقائد کی تبلیغ و اشاعت کا ایک کارآمد و موثر ذریعہ بنارہا
سنسکرت اور بعض دیگر ملکی زبانوں کے علم و ادب کے مطالعہ سے اس
خیال کی صحت پورے طور پر ثابت ہوتی ہے۔

ایسی تحریریں تو بکثرت دستیاب ہوتی ہیں جن سے اس فن
کی قدامت قابل وثوق طریقے سے ثابت ہوتی ہے لیکن اس مافوق لفظ
شخصیت کا نام نامی اب کسی کو یاد نہیں جو نہانخانہ ازل سے رُوح کا
پیامبر بن کر آیا اور جس نے اسکے لطیف پنیامات کو مادی صورت دیکر
نہ صرف رنگینیوں اور دلفریبیوں کے سامان فراہم کئے بلکہ دنیا پر
تخلیق عالم کا منشا واضح کیا۔

افسوس کہ ماضی بید کے اُستادان فن کا کوئی باقاعدہ ریکارڈ
میسر نہیں آتا جس سے یہ معلوم ہو سکا کہ اسکی داغ بیل کس طرح پڑی
جب تک اس صنعت کا اصلی موجد پردہ اخفا سے نکل کر سامنے

نہ آجائے اس کے متعلق یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جاسکتا، اس زبردست کمی کی وجہ صرف یہ معلوم ہوتی ہے کہ یا تو یہ فن ابتدا ہی سے محتاج توجہ ہے یا اسکا جو کچھ پتہ نشان باقی تھا وہ نامساعدتِ زمانہ کی دست و برد سے بالکل فنا ہو گیا۔

ہندوؤں کی مشہور کتاب مہا بھارت جو حضرت مسیح کی ولادت سے صد ہا برس پیشتر تصنیف ہوئی اس حقیقت کی کاشف و ضامن ہے کہ صنفِ نازک کے بلند پرواز تخیل کی رنگینوں کو اول اول ایک دوشیزہ پر بحال نے رنگ و روغن سے صفحہ قرطاس پر نمایاں کر کے حسنِ صورت عطا کیا، عالمِ ایجاد میں جنسِ لطیف کی نازک خیالیاں وہ رنگ لائیں جو سنگدل زمانہ کی لوحِ دل پر آج تک نقش کا بحر ہیں۔ واقعہ یوں بیاں کیا جاتا ہے کہ شہزادی اوشا (अशा) نے عالمِ خواب میں ایک جوانِ رغنا کو دیکھا اور اس پر عاشق و فریفتہ ہو کر اسے اپنا رفیقِ حیات بنانے کے انتہائی اشتیاق میں مبتلا ہو گئی۔ اسکی سہیلی چتریکھا نے شہزادی کی دلجوئی اور اسکی دماغی پریشانی رفع کرنے کے لئے قوتِ متحذہ کی مدد سے سارے دیوتاؤں اور اپنے زمانہ کے مقتدر راجاؤں اور شہزادوں کے چربے ہاتھ کر اس کی خدمت میں پیش کئے تاکہ شہزادی اپنے منظورِ نظر کو باسانی منتخب

کر سکے۔ چنانچہ خواب میں جلوے دکھا کر نیند اڑانے والے ازردوہ کی شبیہ جس میں سے نگاہ چار ہوتے ہی آوشانے اپنے دل کا چور معلوم کر لیا۔ (دور کا پلا)

اہل فن کی اس اجمالی و نامکمل فہرست میں سب سے پہلا نام چتر لیکھا کا ملتا ہے۔ حالانکہ اس حوروش نازنین سے بھی پہلے اس فن کا مروج ہونا ثابت ہے۔ ڈاکٹر ونسینٹ اسمتھ اور ڈاکٹر آناری مار سوامی دونوں اس بات میں متفق ہیں۔ لیکن دنیا کی نیرنگی و ناشکر گزاری نے ان برگزیدہ ہستیوں کا نام و نشان بھی باقی نہیں رکھا۔ چتر لیکھا کے بعد کی تاریخ بھی تا حال تیرہ مبہم ہے۔ ان آئین اکبری میں عمدہ مغلیہ کے چند مصوروں کا تذکرہ ملتا ہے۔ ان میں سے کیسو (کیشو) اور دسونتھ (جسونت) یہ دو نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ انکا سلسلہ حسب و نسب بیچ ذات کے ایک مخصوص طبقہ سے منسلک ہے۔ ہر دو افراد دربار اکبری میں پاکی اٹھانے کی خدمت پر مامور تھے جو کماروں کا پیشہ تھا۔ لیکن فطرت نے انکے خمیر میں وہ تمام خصوصیات و ولعیت کی تھیں جو ایک کامیاب مصور کے لئے ضروری ہیں۔

عمدہ قدیم کا تمام ادبی سرمایہ شاہد و منظر ہے کہ ہندی

مُصَوِّر اپنے مذہبی عقائد کو انواع و اقسام کے رنگوں میں اس کمال و خوبی کے ساتھ عیاں کرتے تھے کہ چشم بصیرت ان سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکتی تھی۔ تبت کے ایک معروف مقام یا متسی (Gyantse) میں پُرانے زمانہ میں دیواروں پر جو تصاویر منقوش تھیں اُن میں سے ایک اس تصویر کی نقل تباہی جاتی ہے جو کسی بودھ مُصَوِّر نے بنجمن تبلیغ چین کے کسی فرمانروا کی خدمت میں بطور پیشکش ارسال کی تھی۔ تصویر اس درجہ موثر تھی کہ فرمانروا موصوف بلا تردید بدھ مذہب پر ایمان لے آیا۔

قدیم مُصَوِّر ہی کا سب سے بڑا ماحصل یہ ہے کہ ہر پیکر خیال پیک روح اور وسیع و بے پایاں کائنات کے تناسب و ہم نشینی کا علمبردار ہے اور دُنیا اس کا پیغام سمجھ سکتی ہے۔ صنّاع کے اپنے جذبات تصویر کے خاموش پردے میں مُنہ سے بولے اُٹھتے ہیں، اور تصویر کی یہ بسیا ننگی عدم تربیت یافتہ لوگوں کو بھی قبول مذہب کی دھڑکت دے بغیر نہیں رہتی۔ حقیقت میں یہی کامیاب مُصَوِّر ہی ہے کہ ناظرین کے قلوب پر صنّاع کی مخلوق کے مشاہدہ سے وہی نقوش مرثم ہو جائیں جو اس کے خلق ہونے کا باعث و موجب بنے۔

ہندوستان میں یہ فن صدیوں تک ایک ایسی مشترکہ زبان کی کمی کو پورا کرتا رہا ہے جو مختلف نسل اقوام میں مستقل دعام فہم سمجھی جاسکتی تھی۔ مذکورہ واقعہ سے یہ حقیقت مستحکم ہوتی ہے۔ حال میں سنسکرت زبان کے گنانام مصنف شری گمار کی ایک معرکہ الآرا تصنیف موسومہ ”شَلپ رتن“ شائع ہوئی ہے۔ ہرچند کتاب کا موضوع صنعت تعمیر ہے۔ لیکن اسکا ایک باب خاص طور پر فن تصویر کے لئے وقف و مخصوص ہے۔ اس میں بہا تصنیف کو جو اب سے صدیوں سال پیشتر لکھی گئی تھی قعر گمانی سے نکال کر ارباب علم تک پہنچانا قابل ستائش ہے۔ ”شَلپ رتن“ کے مصنف نے مصوری کی یہ تین قسمیں مانی ہیں :-

(۱) چتر ————— سنگین مجسموں کی تعمیر و مجت تراشی۔

(۲) اردھ چتر (अर्ध चित्र) نقاشی۔

(۳) چتر ابھاس (चित्राभास) تصویر سازی مصوری اور نقشہ کشی۔

شری گمار سے بھی قدیمی نقادانِ فن کی تحریریں ماحال ناپید نہیں ہیں۔ انکے نزدیک بھی مصوری کی تین ہی قسمیں ہیں حالانکہ ان میں اور متذکرہ بالا تقسیم میں زمین و آسمان کا فرق ہے :-

(۱) دھول چتر (धूल चित्र)

(۲) چتر

(۳) رس چتر

قدیم منصوری کا بیشتر حصہ اسی تیسری قسم یعنی رس چتروں پر مشتمل ہے۔ آخر الذکر مبہروں نے مجسمہ سازی و نقاشی کو بالائے طاق رکھ کر فنِ تصویر کو تین قسموں میں منقسم کیا ہے۔

وہ نے پتا کا (चित्रपताका) بودھوں کی قدیمی مذہبی کتاب تسلیم کی جا چکی ہے، اور حضرت مسیح کی ولادت سے تقریباً چار سو سال پہلے کی تصنیف بتائی جاتی ہے۔ پتر کا پالی زبان کا نادر سرمایہ ہے۔ اس میں ہزاروں تصویروں، مجسموں، مرمی اعمام سے آراستہ و مزین محلات، درگاہ اور نشستوں کا حوالہ مدنیوں ہے۔ ایک جگہ بودھ راجہ "پاسیناد" کے چتر گڈھ (تصویر خانہ) کا نہایت دلچسپ و مستخرج بیان موجود ہے۔ جو فنِ تصویر کے موثر خین کے لئے مشعل ہدایت کا کام دیتا ہے۔

رامائن کی تصنیف کے صحیح زمانہ کا شاید کسی کو علم نہ ہو۔ قیاس کیا جاتا ہے کہ سنہ عیسوی سے تقریباً سات ہزار سال قبل کے واقعات کو دایمیک جی نے نظم کا جامہ پہنایا ہے۔ اسی رامائن کے مرقوم

واقعات کو پیش نظر رکھ کر کہا جاسکتا ہے کہ اب سے ہزار ہا برس پہلے بھی ہند میں تصویریں بنانے کا رواج تھا۔ رامائن کے واقعات کا کسی زمانہ میں معرضِ ظہور میں آنا ایسا امرِ مسلمہ ہے جس کے متعلق شک و شبہ کی کوئی گنجائش نہیں۔ اسی مقدس کتاب میں منقش و مقصور عشرت کدروں اور تفریح گاہوں کا حال منہج ہے جو اس فن کے وجود پر دلالت کرتا ہے حالانکہ اس عہد نامعلوم کے فنی نمونے اب نایاب ہیں۔

وسطِ ہند کے پہاڑی سلسلہ کیمر کے کوساروں کی خاک چھاننے کے بعد بعض سرگرم محققین نے چند ایسی شہادتیں حاصل کی ہیں جو زمانہ حال سے پکار رہی ہیں کہ زمانہ قبل از تاریخ میں ہندوستان میں چاہے اور کچھ بھی نہ ہو لیکن فنِ تصویر کا سبک ضرور رہا تھا۔ پتھر کے زمانے کے لوگوں کی مصوری کے عجیب و غریب نمونے اب بھی ہندوستان کے کمنہ و پراسرار غاروں میں محفوظ ہیں۔

ہندوستان کے کوہستانی علاقہ کے قرب و جوار میں کانچ اور شیشہ کی کچھ ایسی پائیاں پائی گئی ہیں جن میں غالباً گیرہ اور دیگر مروجہ رنگ حل کئے گئے ہیں۔ زمانہ نے وہ علامتیں مٹا دینے کی ہزار کوشش کی مگر پھر بھی کچھ نشانات باقی رہ ہی گئے۔ اسکا ثبوت کہ ہندوستان اس عہد میں شیشہ اور کانچ کے ظروف بنانے کا ہنر جانتے تھے۔ شات پتہ

(شانت پتھ) برہمن اور چانکیہ کے ارتھ شاستر (अर्थ शास्त्र) کے مطالعہ سے ملتا ہے۔

صوبہ متوسط کی معروف ریاست رائے گڑھ میں سنگمان پور ایک چھوٹا سا موضع ہے جسے دریائے سندھ سیراب کرتا ہے۔ اس دریا کی سمت مشرق جو پہاڑیاں واقع ہیں انکے غاروں کے دہانوں کی چٹانوں پر انسانوں اور حیوانوں کی نہایت بھونڈی تصویریں ثبت ہیں۔ یہ تصویریں جس حالت میں اسوقت موجود ہیں وہ انکی اتمائی قدامت کا پتہ دیتی ہے اور اس گزرے ہوئے وقت کا دھندلا نقشہ ہمارے پیش نظر کرتی ہے جبکہ آل آدم وحشی و خونخوار درندوں پر گزارہ کرتی تھی۔

رام گڑھ کی پہاڑیوں کے جوگی مارا نامی غاروں اور مرزا پور کے پتھر پٹے مقاموں سے چند ایسے زریں کتبے برآمد ہوئے ہیں جنکی بنا پر کہا جاتا ہے کہ ان آپام میں بھی یہ صنعت ہندوستان میں رائج تھی۔ بدھ مذہب کے عروج سے قدیم فن تصویر نے جسقدر فروغ پایا اسکا آئینہ آجندہ کے غار ہیں جو ایک جہاں تبصرہ کے محتاج ہیں۔ سترہویں صدی کے بتتی مورخ تارا ناتھ بودھوں کی صنعت و ہرنت کے اجمالی تذکرہ میں رقمطراز ہیں کہ تمام ہندوستانی علوم و فنون ایک مدت نامعلوم سے سینہ بسینہ چلتے آتے ہیں۔ انکی صاحب رائے میں نہایت اگرم دہدہ

کی وفات (۸۰ ق-م) سے بہت پہلے بھی ہندوستانی فنِ تصویر کے ماہر تھے۔

تاریخ میں مذکور ہے کہ اشوک (۲۵۰-ق-م) اور ناگر جونا (۲۰۰ ق-م) کے عہد حکومت میں بڑے بڑے باکمال و چابکدست بُت ساز و سنگ تراش ہندوستان میں موجود تھے۔ بدھ مذہب کے آغاز سے پیشتر ہی فنِ تصویر اس درجہ مکمل ہو چکا تھا کہ اسکے ”سدا ناک“ (چھ اجزاء) باقاعدہ طور پر مرتب ہو چکے تھے اور ہر جزو کے متعلق متعارف اصول قائم ہو گئے تھے۔ جنگی پابندی لازمی و ضروری تھی۔

”واتسیا مین“ کی مشہور کتاب ”کام سوتر“ میں جو تیسری صدی عیسوی کی تصنیف ہے ان چھ اجزاء کا ایک مفصل و مبسوط تبصرہ درج ہے۔ وہ چھ اجزاء یہ تھے :-

- (۱) روپ بھید خط و خال اور نقش و نگار کا علم
- (۲) پرانم (प्रमाण) قدر و قامت اور تناسب اعضاء کی تمیز
- (۳) بہاؤ (भाव) علم النفس و نیز ادا و انداز کی تشخیص
- (۴) لاوینہ یو جنم (लावण्याजनम) سطح کی دلکشی اور ادراک حسن کی جلوہ گری۔

(۵) سدرشیم (सदृश्यम) تمثیلات

(۶) وزیک بھنگ ترتیب خطوط اور قواعد

رنگ آمیزی (مگور)

درحقیقت فن تصویر کو اسقدر مکمل بنا دیا گیا ہے کہ اب تلاش کرنے پر بھی کسی رخ سے کوئی کمی نظر نہیں آتی۔ یہ تو ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے جس کا اہل دانش کو اعتراف کرنا پڑیگا کہ کوئی علم و کمال منزل ارتقا کی دشوار گزار راہیں اتنے قلیل عرصہ میں ہرگز طے نہیں کر سکتا جتنا کہ قیاس کیا جاتا رہا ہے، ان چھ جہزوں کو اپنے روبرو رکھ کر قدیم ہندی مصوروں کے کمال فن کا اندازہ لگائیے۔

جن کتب قدیمہ سے ”کام سوتر“ کی تالیف میں استفادہ حاصل کیا گیا انکی مختصر کیفیت درج ذیل ہے۔

(۱) شلپ شاستر یہ کتاب گپت خاندان کے اقدار کی یادگار بھی جاتی ہے۔ حالانکہ کام سوتر سے پیشتر تصنیف ہوئی۔

(۲) وشنو پراں اسکے زمانہ کا تعین کرنا قطعی محال ہے۔

(۳) شکر تپتی اسکا وجود کام سوتر سے پہلے یقینی ہے۔

(۴) مایا شاستر ایضاً

(۵) پرتی بھا لکشمی ایضاً

(۶) چتر لکشمی جو بھھ کی پیدائش سے پیشتر کی روایات سے

پُرسے اور تناسب اعضاء اور مذہبی رنگ میں مُصوّر کے موعود سے بحث کرتی ہے۔

سنہ ۶ء کے ایک شہرہ آفاق چینی مُصوّر ہسی ہو (Hsieh ho) نے سب سے پہلے اپنی کتاب میں اُن چھ اجزاء کو بعدہ نقل کر دیا ہے جو ہندوستانی دماغ کی کدو کاوش کا نتیجہ ہیں۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ چین اور جاپان نے ہندوستان ہی سے اس فن کی تعلیم حاصل کی ہے۔ حالانکہ چینی صنّاعوں اور جاپانی مُصوّروں کی نقاشی ہی اس حقیقت کی پردہ دہی کرتی ہے اور باریک میں نگاہیں بیک نظر تبدیل اسلئے سے اسکے راز چھین لیتی ہیں۔



آزمائش وسطیٰ میں ہندی مصوری

(۱) بدھ مذہب اور مصوری | تاریخ ہند کا یہ وہ دور ہے جسے بلا متبادلہ عہد
سشنہ آئینہ ۱ | زریں کہا جاسکتا ہے۔ اس زمانہ میں ہندوستان
ہر اعتبار سے مشرق کے تمام دیگر ممالک میں پیش پیش رہا ہے۔ اس عہد
کی اجمالی کیفیت یہ ہے کہ بدھ مذہب غریب و اوج کے ساتویں آسمان
پر پہنچ گیا تھا۔ اس کے پیرو بے سرعت شاہراہ ارتقاء پر قدم زن تھے
خواص ہی نہیں بلکہ غوام بھی بقدر ذوق اپنے مقصد اصلی کی جانب
جادہ پیمائے تھے۔ سارے برعظم کی مشتاق نگاہیں پاک سرزمین ہند کے
قدم سے رہی تھیں اور ظالم عالم اسی گوارہ تجلیات سے کسب
نور کر رہی تھی۔

مادی ترقیوں کی اہمیت سے بھی جب حقیقی سکون قلب میسر نہیں
آتا تو روحانیت کی ابتدا ہوتی ہے۔ لیکن یہاں تو ہر چار طرف روحانی
مشاغل ہی کا سکہ رواں تھا مگر اس کے باوجود علوم و فنون پس پشت
نہ ڈالے گئے تھے۔ پھر فارغ البالی اور امن و آشتی کی پرسکون فضا
میں جس قدر علمی و فنی ترقی بھی ہوتی تھی وہی نظری کا یہ

عالم تھا کہ کہیں خود غرضی و تعصب کا شائبہ بھی نظر نہ آتا تھا۔
 تقدس آب گوتم کی زریں تعلیم و تلقین سے اسکے ہونٹوں نے مرث
 خود ہی استفادہ نہ کیا بلکہ دنیا کو اسکا عالمگیر پیام سنانے میں شتمہ بھر بھی
 بیت و محل کو دخل نہ دیا۔ چنانچہ سیلون، جاوا، سیام، برما، نیپال
 ختن، تبت، چین اور جاپان کی مصوری کے چند نمونے جو کسی طرح
 دست برد زمانہ سے محفوظ رہ گئے ہیں اس حقیقت کو ظاہر کرتے ہیں۔
 نیز اس امر کے شاہد ہیں کہ یہ کمال فن بدھ مذہب کے مستقل اثرات
 کار ہیں منت ہے، اور ہندوستان ہی سے ان دور و دراز ملکوں میں
 پہنچا اور یہ اسلئے کہ عہد ماضی میں توسیع و تبلیغ مذہب کے دیگر ذرائع
 قطعاً مفقود تھے۔

سترہویں صدی کے مشہور مورخ مسٹر تارانا تھ رقمطراز ہیں کہ
 مصوری بودھ مہاتوں کے ہر کابھتی، جہاں جہاں انکے قدیم پہنچے
 یہ بھی انکے ساتھ گئی اور اس طرح فن مصوری نے فروغ پایا۔ ان
 ماہرین فن نے اپنے متقیدین و مقلدین کو جس دریا دلی اور سیر حشی
 سے اس فن سے بہرہ اندوز ہونے کا موقع دیا اس کا جواب ملنا مشکل
 ہے۔ اگرچہ گردشِ میل و نہار نے بہت کچھ مٹا دیا تاہم ابھی تک وہ
 سالہ بالکل نایاب نہیں ہوا ہے جو اس دعویٰ کے ثبوت میں

پیش کیا جاسکتا ہے۔ بدھ مذہب کی تاریخ سے ظاہر ہے کہ اس کی نشر و اشاعت فنِ تصویر ہی کی بدولت ہوئی۔ چنانچہ انھیں بتوں کو دستارِ فضیلت ملی اور وہی کارکنانِ تبلیغ تسلیم کئے گئے جو صحیح معنوں میں اس فن کے ناقد و ماہر تھے۔

نیپال اور تبت کے معبودوں پر لہرانے والے پرچم (Tangka) اس امر کی تصدیق کرتے ہیں کہ بودھ مذہب کے پیشواؤں اور رہنماؤں کا گرا نامیہ عطیہ جو تبرکات و دستیاب ہوا وہ فنِ تصویر ہے۔ سلسلہ ۶ کے اوائل میں مشہور بودھ معبود کشیپ و درنگ، شاہ مینگٹائی (Mingti) کی خواہش پر اپنے غم کے بیش بہا فنی کارنامے اور عظیم النظم تصور کا گرا نقدر ذخیرہ اپنے ہمراہ لیکر چین پہنچا اور یہ سلسلہ آمد و رفت ساتویں صدی کے آغاز تک برابر جاری رہا۔ چینی لٹریچر میں بعض ایسے حوالے ملتے ہیں جن سے یہ پتہ چلتا ہے کہ اکثر ہندوستانی تصور چین ہی میں رہ گئے اور وہیں سکونت پذیر ہو کر داد و فن دینے لگے۔ دیواروں پر تصویریں بودھوں ہی کی ایجاد ہے جسکی داغ بیل بلاشبہ مذہب کے ساتھ ساتھ ہندو قدیم میں پڑی۔

اس عالمگیر ترکیبِ مذہب کی رو جو تصویری جیسے فن رنگین سے ہم آغوش تھی صرف چین ہی تک محدود نہ رہی بلکہ جاپان کو بھی اپنے

ریٹے میں بہا کر لے گئی۔ عہدِ نارا کی مصوری (سنہ ۶) اس فن کی چنگلی کھاتی ہے جو برسوں تک جاپانیوں کے نام سے منسوب کیا جاتا رہا۔ اس کمال کے شاہکاروں کا مشاہدہ مکتہ رسِ نظردں کو بتاتا ہے کہ یہ سب ان ہندی اصحابِ کمال کا تصدیق ہے جو چین سے گزر کر وہاں پہنچے، اور اپنی ناقابلِ فراش یادگاریں چھوڑ کر خود نقدِ رنگِ اجل بن گئے۔ ڈلن (Dillon) کا خیال ہے کہ اگر یہ ہندی مصوری کے نمونے نہیں تو کم از کم ہندی فنِ تصویر کے نتیجہ ضرور ہیں، کیونکہ ان میں اور اجنتہ کے غاروں کی تصاویر میں اس قدر مشابہت و ہم رنگی پائی جاتی ہے کہ دونوں میں تمیز کرنا دشوار ہے۔

ہوریو جی کے مندر کی دیوار پر جو تصویر بنی ہوئی ہے اسکے متعلق قیاس کیا جاتا ہے کہ آٹھویں صدی کی یادگار ہے۔ بنائن (Binyon) کی رائے میں اس پیکرِ رنگین کے ادا و انداز میں بہت وجہ ہندوستان کی جھلک نمایاں ہے۔ جو بیک جلود اجنتہ کے غاروں کا مرقع پیش نظر کر دیتی ہے۔ رکیٹس (Ricketts) کے الفاظ میں شبیہ مذکور اجنتہ کی مصوری کا بہترین عکس ہے۔ اسکی رائے نہایت صائب اور قابلِ قبول سمجھی جاتی ہے کیونکہ اس زمانہ تک ہندوستان اور جاپان کے درمیان ایک آزاد سلسلہ آمد و رفت قائم ہو چکا تھا، بہت کچھ بحث و

تحقیص کے بعد محققین اب اس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ جاپان کا قدیمی
توسہ (Tosa) اسکول جسکی بنیاد پندرہویں صدی میں پڑی تھی ہند
معموری کے اثرات کے زیر نگین پروان چڑھا تھا۔

ہند کے روحانی ماحول کی کشش بیشمار تشنہ لب سلاشیان حقیقت
اور عقیدہ مند زائرین کو دورِ رافادہ مقامات سے سرشتِ آبِ حیات تک
کھینچ لائی۔ چنانچہ اگر پانچویں صدی میں فاسیان کی آمد آمد کا غلغلہ
گوش زد ہوتا ہے تو ساتویں صدی ہیون تسانگ کا خیر مقدم کرنے کے
لئے آمادہ نظر آتی ہے۔ ان برگزیدہ ہستیوں کے علاوہ بھی بعض ایسے
اشخاص کے کھنپا کے نشانوں کا سراغ ملتا ہے جنہوں نے ہندوستانی
ماہرین فن سے باقاعدہ تربیت حاصل کی اور سند کے طور پر فن کے چند
ایسے کارنامے اپنے ہمراہ لیتے گئے جو اس حقیقت کے مظہر ہیں۔

اب سے دو ہزار پیشتر بودھ مبلغوں نے جس فن لطیف کو رواج
دیا وہ کس حسن و خوبی کے ساتھ سارے عرصہ مشرق میں منتشر ہو گیا
اگرچہ ہر خطہ ملک نے اس پر اپنی اپنی تہذیب کے جداگانہ رنگ چڑھانے
کی کوشش کی مگر اس کے غلبہ طفلی کے نقش و نگار اس نقاب رنگین
میں کسی طرح چھپائے نہ جاسکے۔

ابتدائی فن تصویر انقلاب کی کس قدر منزلیں طے کر کے حدِ کمال

تک پہنچا ہے ؟ اس کا دلفریب منظر صدیوں سے نیرنگی زمانہ کے ہاتھوں پامال ہوتے رہنے کے باوجود آج تک اجنتہ کے غاروں، سیگرنی اور باغ میں اسی پہلی شان و شوکت کے ساتھ جلوہ فگن ہے۔

(ب) اجنتہ کے غار فردا پور نظام دکن کی قلمرو میں ایک چھوٹا سا موضع ہے جو جل گانوں نامی ریلوے اسٹیشن سے ۳۵ میل کے فاصلہ پر واقع ہے اس موضع سے تقریباً چار میل کے فاصلہ پر اجنتہ کے غاروں کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ یہ مندر مدت ہاے دراز سے غار مشہور ہیں، نہ معلوم ہمیشہ کیا کیفیت تھی مگر اب تو وہاں تک پہنچنے کے لئے ایک وسیع جنگل طے کرنا پڑتا ہے۔

اجنتہ کے غار قدیم ہندوستانی صنعتِ تعمیر کی حیرت انگیز ترقی کے آئینہ دار ہیں، ان کے بعض حصص تو اپنی ساخت کے لحاظ سے اس قدر عجیب و غریب ہیں کہ جسکا بیان نہیں ہو سکتا۔ سنگ تراشی کا کمال یہ ہے کہ گویا پتھر کی سخت چٹانوں کو سانچہ میں ڈھالا گیا ہے۔ ان تعمیرات کا ابتدائی حصہ نوشا گنتہ کنول کے پھول سے بعینہ مشابہ ہے جو ہندوؤں کی مذہبی عمارتوں کی امتیازی خصوصیت ہے۔

اس نظر نواز و ترمیم ریز حیثیت کی شفاف سطح سے جو ایک پرسکون و شاداب وادی کی آغوش پر بہار میں پڑا مویں مار رہا ہے مندروں کی

بلندی تھینا سو فیٹ ہوگی۔ بودھوں کے دیگر معبدوں کی طرح اجنتہ کے غاروں کا محل وقوع بھی بے انتہا فرحت انگیز و کیف پرور ہے اور حسن کائنات کی سحر و شینوں سے معمور ماحول بودھوں کے مذاق سلیم اور نظر انتخاب کا قائل ہے۔

یوں تو اجنتہ کے غاروں کی تعمیر بجائے خود بھرپور جاذب نگاہ ہے لیکن ایک نہایت اہم شے جو خصوصیت کے ساتھ محتاج توجہ ہے اور اکثر و بیشتر مناد کے در و دیوار کی زیب و زینت ہے یہ ہے کہ آبادی سے کوسوں دور، سنسان بنوں میں جہاں آدم نہ آدم زاد اجنتہ کے غار صد ہا سال سے کس مہر سی کے عالم میں مستور زراعت و زرخیز کا نشیمن اور خوفناک درندوں کی پرتکافت آرام گاہ تھے آج تک اپنے جائز نگین میں پھیلے نہیں سماتے۔ اہل مغرب کو ان غاروں کا پہلے پہل ۱۹۱۹ء میں سرائے لگا جبکہ صدیوں تک چنچ نلی نام کی عالم آشوبیوں اور ستم رانیوں کے ہاتھوں پامال ہوتے رہنے کے باعث بودھوں کے فن تصویر کی زریں یاد نگاریں جو بوسیدہ دیواروں اور سقّت ہائے کس کے دامن پناہ میں ٹھیک چھپائے بقاء حیات کے لئے سرگرم جدوجہد رہ چکی تھیں۔ حیف کہ مشاطہ کان کمال اور جملہ آریان فن تصویر کے شاہکار ٹٹے ٹٹے اب صرف دھندلے اور بھدے نقوش رہ گئے ہیں مگر جو کچھ بھی باقی ہے

وہ اس فن کی رام کہانی تکمیل تک پہنچانے اور اس کے سارے مشرق
میں فروغ پانے کا قصہ بیان کرنے کے لئے کافی ہے۔

اجنتہ کے کل غار ۲۹ ہیں۔ سنہ ۶۰۰ میں ان میں سے صرف سولہ
غاروں میں تصاویر منقوش پائی گئیں باقی تیرہ میں ایسی علامات ملیں
جو ان کے عدم وجود کی حتم دید گواہ ہیں۔ شاید ہر پیکر تصویر نے جوش
دیوانگی میں اپنا پیرہن رنگین چاک کر کے جملہ کثافات سے بری ہو کر عریانی
کا لباس زیب تن کر لیا۔

سنہ ۶۰۰ میں ان سولہ غاروں میں سے بھی صرف چھ ایسے نکلے
جو زمانہ کی تاخت و تاراج سے اپنا زیور محفوظ رکھ سکے ان کی تفصیل
صوبہ ذیل ہے۔

(۱) اول (۲) دوم (۳) تہم (۴) دہم (۵) شانزدہم (۶) ہفت دہم
ان میں درودیاوار، تھت اور ستون کوئی چیز ایسی نہیں ہے جو
جامہ تصویر سے ملے ہو۔ ان مندروں کے بعض کمروں کا رقبہ ساٹھ
مربع فیٹ سے بھی زائد ہے اور ان میں بیشمار تصاویر ہیں یہ اس امر
کی دلیل ہے کہ وہ تمام تصاویر کسی ایک ہی مضمون کی جنبش قلم کی رہیں نہیں
ہیں، بلکہ متعدد اشخاص کی دست کاری کے جوہر ہیں جو اب بھی اُسی تزک
و اقسام کے ساتھ جلوہ آ رہے ہیں۔ اگر بہ نظر غور دیکھا جائے تو یہ حقیقت اور

راجہ بُدھ پکیش کے دورِ حکومت (پانچویں یا چھٹی صدی عیسوی) میں مُصوڑی کے معروف ”مدھیہ دیش اسکول“ کے بانی بمب سار کے معرکہ الآرا اضمام اور حیرت خیز بقا و برنے اپنی وہ دھاک بٹھائی کہ حریف تائبِ مقاومت نہ لاسکے اور غنیمتِ نچتہ کار کے بھی پانوں اکھر گئے۔ بمب سار کے آرٹ کا معیار بھی آٹا ہی بلند تسلیم ہو چکا ہے جتنا کہ کیش اور دیگر دیوتاؤں کا مانا جاتا ہے۔ گمان غالب ہے کہ صورتِ حالات مُصوڑی کے حق میں مُضر ثابت ہوئی ہو، اور یہ فنِ لطیف اس حد کمال تک پہنچنے کے بعد جسکی تمثیلیں غارِے نم و دہم میں موجود ہیں اسقدر زوال پذیر ہوا ہو کہ قطعاً مفقود اور ناپید ہو گیا۔ اور پھر موافقِ حالات کا طور ہونے پر دوبارہ معرضِ دُبُو میں لایا گیا۔

علاوہ ازیں چند ایسے مناظر بھی دیکھے گئے ہیں جو قریبی مالک غیر کی اسی غم کی تاریخی کماؤتوں کا سچا فوٹو ہیں۔ یہ مناظر جن خیالات و عقائد کے کاشف ہیں وہ خالص بُدھ مذہب کا سرمایہ ہیں اور اسی لئے انکے ہندی اُپج ہونے میں کوئی شبہ نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن چونکہ ہندوستان اقبال و ادبار کی کتنی ہی پُر پیچ منازل طے کر چکا ہے، اور اپنے زمانہ ماضی کی کوئی مستند تاریخ نہیں رکھتا اس لئے یہ کہاوتیں خود بُدھ مذہب کی طرح اپنے ملک میں تو بالکل فراموش کی جا چکی ہیں لیکن غیروں کو ہنوز ازبر ہیں۔ یہ بات قرین قیاس نہیں

کہ وہ ہندوستانی جو علوم و فنون کے اس درجہ ماہر تھے کہ معلم دہرائے گئے ہیں اپنی تاریخ لکھنے سے اس قدر بے نیاز ہوں۔ حالانکہ یہ بھی تسلیم کیا جا چکا ہے کہ فنِ تحریر کی ابتداء بھی اہل ہند ہی سے ہوئی ہے کسی غیر قوم کی تاریخ پر اپنا رنگ چڑھانا اُسے نیست و نابود کر دیا اس قوم کو دماغی غلامی کی مضبوط زنجیروں میں جکڑ دینے کے سناپی ہے۔ اور یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ ہندوستان مدت ہائے دراز تک غیر ملکی حملہ آوروں کا شکار رہا جو ملک گیری کی ہوس میں پے در پے حملہ کرتے رہے۔ لہذا اسی حالت میں جب کہ شب و روز کشت و خون کا میدان گرم ہوتا رہے، ہند قدیم کی تاریخ کا تلف ہو جانا کوئی مشکل بات نہیں۔

متذکرہ کساویں تمام و کمال ”باتکوں“ سے متعلق ہیں، اور یہ مجموعہ داستانِ جن مختلف النوع حقایق و وقائع کا داعی ہے وہ گوتم کے گذشتہ نزول (اوتار) کے ندی ہیں جو شاید خوام کے پردہ اعتقاد سے باہر بالکل نکل اور بے معنی الفاظ سے زیادہ وقعت نہیں رکھتے، لیکن اسیں شبہ نہیں کہ یہ تمام کساویں اسی قسم کے ان دیگر مجموعوں سے پرانی ہیں جو اب تک دستیاب ہو سکی ہیں، اور یہ بھی ثابت ہو چکا ہے کہ ان قصص کی رہنمائی میں بہت سے مصوروں نے اپنے عقائد کو سنگی مجسموں یا تصاویر کے پردہ میں عام نظروں کے روبرو پیش کیا اور اس طرح مشرق کے چہ چہ میں ایک لب بستہ د

پر تاثیر پیام پہنچا دینے میں خاطر خواہ کامیابی حاصل کی۔
 غار ہائے خنم و دہم میں جو تصاویر منقوش ہیں بعض اہل الرائے کا
 خیال ہے کہ بحیثیت موجودہ فن تصویر کے سب سے قدیمی نمونے ہیں اور
 غالباً پہلی صدی عیسوی کی یادگار ہیں۔ یہ تصاویر اس لئے خاص اہمیت
 رکھتی ہیں کہ بھرپور، امراوتی، اور سانچے کے اقسام سے بھرپور شاہ ہیں
 بالعموم انہیں تین مکمل حصص میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ابتدائی حصہ سے ظاہر
 ہے کہ ان ایام میں جبکہ مصوری کا آغاز مانا جاتا ہے یہ فن ترقی کر کے اس
 پایہ کمال کو پہنچ چکا تھا جسکی مثال اسکے بعد کہیں نظر نہیں آتی اور یہ ایک
 ایسا امر ہے جسکے لئے یقیناً طویل مدت درکار ہے۔ یا بالفاظ دیگر اجنتہ کی سب
 سے پرانی تصویریں ہندو قدیم کی مصوری کے نمونے نہیں بلکہ اس عہد کے
 نقش و نگار ہیں جبکہ یہ فن عالم طفلی سے گزر کر سن بلوغ کو پہنچ چکا تھا
 بلاشبکہ اسقدر مکمل آرٹ کو ابتدائی کوششوں کا ثمرہ نہیں کہا جاسکتا۔
 گذشتہ مضمون میں یہ امر بخوبی واضح کیا جا چکا ہے کہ مدیعیہ مذہب کے
 وجود میں آنے سے سالہا سال پیشتر بھی اہل ہند فن تصویر کے کامل
 ماہر تھے۔ اجنتہ کے غار اس دعویٰ کا مزید ثبوت ہیں۔

ازمنہ وسطیٰ میں ہندی فنِ تصویر

(رج) اجنہ کے غار | اجنہ کے غار تاریخی حیثیت سے جو اہمیت رکھتے ہیں اور انکی اہمیت وہ ایک شرح تبصرہ کی محتاج ہے لیکن حقیقت تک پہنچنے کے تمام راستے سدود ہونے کے باعث اس خلا کو جو عالمگیر تباہی کا افسوسناک نتیجہ ہے، صرف قیاس سے کام لے کر پر کرنے کے سوا کوئی چارہ کار نظر نہیں آتا۔

بعض نبض شناسان فن کی رائے میں غار ہائے نعم و دہم کی تصاویر اس عہدِ نئیتق کی قلمکاری کے شگوفے ہیں جبکہ اطراف و جوانب کا سارا علاقہ آندھرا راجاؤں کے زیرِ نگیں تھا۔ یہ لوگ دراوڑ نسل سے تھے۔ مسند ق م سے مسند ۲ تک انکی حکومت رہی۔ آندھر کے راجہ برہمنوں کے پیرو ہونے کے باوجود بھی مذہبی رواداری کے زریں اصول کی سنائیت مستعدی سے پابندی کرتے رہے یہی وجہ تھی کہ وہ بودھوں کے ساتھ صلوک و مہربانی سے پیش آتے تھے۔

ابھی تک ٹھیک طور پر یہ معلوم نہیں ہو سکا کہ اس زمانہ میں راجاؤں اور دینی پیشواؤں میں کس قسم کے تعلقات تھے۔ لیکن ہے

کہ ان مندرجہ کی تراش و آرائش کسی مقامی راجہ کی فرمائش سے
 عمل میں آئی ہو اور آسنے تمام ضروری احکام متعلقہ دہار کے مہنت
 کے توسط سے دیگر اہلکاروں تک پہنچائے ہوں، اسکے ٹھوڑے ہی
 عرصے بعد شاہ و گدا دونوں ان غاروں کی تکمیل میں باہم شیر و شکر
 نظر آتے ہیں لیکن اس وقت کے ان مجلسی و معاشرتی کوائف کا پتہ
 نہیں چلتا جو اس فن لطیف کو کتم عدم سے عالم وجود میں لائے۔

بعض اس قسم کی علامتیں تو ملتی ہیں جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ
 مصوّر مہنت سیاسی انقلابات سے بے تعلق اور عام نظروں سے زود پوش
 رہ کر برسوں اجنبی کے غاروں میں مشق فن کرتے رہے۔ مگر اتنا بڑا
 کام برابر جاری رکھنے کے لئے کثیر رقم درکار تھی جسکا فراہم کرنا اہل
 ذوق و راجگان کی نگاہ زربار کے لطف و کرم کے بغیر ناممکن تھا۔ اس
 خیال کو اس وقت اور بھی تقویت ہو جاتی ہے، جب ہم شاہی درباروں
 کا نقشہ ان غاروں کی دیواروں پر منقش دیکھتے ہیں۔ ہر چند کہ یہ
 تصویریں جذبات عقیدت سے متاثر ہو کر بنائی گئیں مگر ان میں ماوسیت
 کا عنصر غالب ہے۔ جو عام رُحمان و مذاق کی زبردست تبدیلی کا منظر ہے
 اجنبی کے غاروں کی مصوری کی امتیازی خصوصیات کا ذکر
 کرتے ہوئے پروفیسر پی۔ براؤن رقمطراز ہیں کہ بودھ مصوّروں کا فن

سادگی اور سریع التأثيری کے اوصاف حمیدہ سے بغایت ملوے ہیں۔
 انکے آخر میں مخلوق کے حواسی از حد جاذب نظر اور سادگی کا آئینہ ہونے
 کے باعث سونے پر سہاگہ کا کام کرتے ہیں۔ قدرتی مناظر اس
 کمال و خوبی کے ساتھ دکھائے گئے ہیں جس کا بیان نہیں ہو سکتا۔
 بعض افراد کا چرہ اُتارنے میں تو بہت ہی کمال دکھایا ہے۔ بالخصوص
 انکے ہاتھ اس ہوشیاری کے ساتھ بنائے ہیں کہ علم النفس کی ذرا سی
 واقفیت بھی منقش حرکات و سکنات کے مشاہدے سے انکی ذہنی کیفیت
 یا سانی پڑھ سکتی ہے۔ اور سچ تو یہ ہے کہ ان مقدس مناظر کو دیکھ کر
 بے اختیار انکے خالق کے ہاتھ چوم لینے کو جی چاہتا ہے۔

قیاس کیا جاتا ہے کہ اجنتہ کی مصوری کی دوسری قسط دوبر
 اول سے ڈھائی سو برس بعد کی ہے جو غارِ عنا کے ستونوں کی مصوری
 پر مشتمل ہے۔ اسکی تکمیل کا اندازہ سنہ ۱۰۰۰ء کیا جاتا ہے۔ یہ بھی ممکن
 ہے کہ اسکے اختتام تک پہنچنے میں کچھ اور مدت بھی لگی ہو۔ بہر حال
 زمانہ کے دوش بدوش فنِ تصویر کے نظریہ میں جو تبدیلیاں ہوئیں
 دور اول اور دور ثانیہ کی مخلوق انکی علمبردار ہیں۔ دور ثانیہ کی
 یادگار میں اس طرزِ جدید کی رہیں ہیں جسکی طرح شریعت اور مذہب کے
 مخلوط جذبہ نے ڈالی تھی۔

ان تصاویر کا خاص وصف یہ ہے کہ حسین و جمیل چہرہ کے چاروں
ایک نورانی حلقہ ہے اور انکی پوشش کی ساخت گندھار کی (یونانیوں اور
یودھوں کی مشترکہ) بت سازی سے بعینہ مشابہ ہے۔ حالانکہ تمام
تصویریں اپنے عہد کے رسم و رواج کی پابند نظر آتی ہیں تاہم انکا طرز و انداز
ایک خاص قسم کے تزک و احتشام کا متخل ہے جو ابتدائی زمانہ میں قطعاً
مفقود ہے۔ اس سیاسی کیفیت کا عارف طور پر کسی کو بھی علم نہیں ہے
جو ان تصاویر کی تکمیل کے دوران میں دکن پر اثر انداز تھی، لیکن ان
گھڑیوں اور گپت خاندان (سلسلہ ۶) کے عروج کی ساعتوں میں بہت
کچھ مناسبت و مطابقت پائی جاتی ہے۔ سدر گپت کی مدبرانہ حکومت
کے عہد میں اس فن لطیف کی جلد اصناف نے جس قدر فروغ حاصل کیا
ہے وہ اس وقت کے باقی ماندہ تصاویر میں ہنوز منعکس ہے۔

غار ہائے شانزدہم و سہفت دہم کا سرمایہ رنگین فن تصویر کی
اس کیفیت کا آئینہ ہے جو سولہویں صدی کی سوغات ہے۔ ان آیام
میں اکثاف و اطراف کا سارا علاقہ وکتکا حکمرانوں کے زیر نگین تھا۔
گرہیل و منار کی ستم زانیوں نے انکا نشان نقش پا بھی کالعدم کر دیا۔
یہی وجہ ہے کہ دو دمان وکتکا کے چشم و چراغ کا سراغ تک ملنا امر
محال ہے۔ غار ۱۷ کے جلو میں ایک شکستہ کتبے کے دستیاب

ہو جانے سے کچھ اشک شونی ہو جاتی ہے۔ اور اس ٹوٹی پھوٹی تحریر سے پتہ چلتا ہے کہ دکنکاراجاؤں کے کسی وزیر کے فرزند ارجمند کی فرمائش نے اضطراب ارادی کے جذبِ کامل سے جہاں صورت مستعار لیا ہے

اور اس طرح یہ قبولِ صورتِ دہار دنیائے تخیل سے عالمِ موجودات میں بطورِ پذیر ہو کر اس حقیقت کے ثبوت میں پھر کی لکیر بن گیا ہے کہ دکنکاراجاؤں کبھی برسرِ اقتدار ہو گا۔ ان غاروں میں بعض ایسے ثبوت بھی ملتے ہیں جنہیں ظاہر ہے کہ کسی گپت راجہ کی دختر بلند اشتراک دکنکاراجاؤں کی رفیقِ حیات تھی۔ ظاہر ہے کہ گپت شہزادی کا رشتہ مودت و کینکاوں سے جوڑا جانا صرف اسی وقت ممکن ہے جبکہ صورتِ حالات اتنی نازک ہو گئی ہو جتنی کہ کبھی سلوکس کو پیش آئی اور وہ اس درجہ مجبور ہوا کہ اسے اپنی نورِ نظر سہیلن کو بادلِ نافواستہ چن کر گپت موریہ کے حوالے کرنا پڑا۔ ان قصا ویر کے مطالعہ سے جو تذکرہ واقعہ پر حاوی ہیں بعض ان تارِ بخی انور پر روشنی پڑتی ہے جو ہنوز پردہِ ظلمت میں روپوش ہیں۔

د۔ ہندی فنِ تعمیر پر ایرانی غارِ ملا کے مناظر جو غارِ ملا کی تصویر سے

یونانی اور چینی اثرات کچھ پہلے کے ہیں قریباً قریب میٹ چکے ہیں لیکن ان کے جو حصہ کسی طرح تباہی سے بچ گئے ہیں وہ ثابت کرتے ہیں کہ بعض بعض کام تو بڑے معرکے ہوئے ہیں۔ یہ تعمیرات نقاست

و صباحت کے لحاظ سے بے ہمتا ہیں اور ساخت کے اعتبار سے ایرانی فن تعمیر کی نقل معلوم ہوتی ہیں لیکن کچھ باتیں ایسی ہیں جو اس امر کا یقین نہیں ہونے دیتیں اور خواہ مخواہ یہ کہنے پر مجبور کر دیتی ہیں کہ وہ اپنی صورت آپ ہیں اور یہ مشابہت بالکل سطحی ہے۔

غارت اکثر التعداد رنگین مخلوق کی تفریح گاہ ہے انہیں بھی اکثریت ایسی تصاویر کی سہ جو گوتم کی ولادت، حیات اور وفات کی حکایات پر مبنی ہیں۔ یہ مرقع مذہبیت و روحانیت کے مقدس معیار سے کنارہ کش ہو کر اپنے خالق کے تمثیلی رجحان (Dramatic Bent) کو کھلے بندوں عوام پر نمایاں کر رہا ہے۔ اس اتفاقی تبدیلی کا سبب شاید یہ ہو کہ اسوقت بدھ مذہب رُوبِ زوال تھا اور لبِ بستمِ پیامِ روح کو سمجھنے والوں کی تعداد روز بروز کم ہوتی جاتی تھی۔ اور آنے والے خطرے کی روک تھام کے لئے بودھ مبلغین مصوری کے ایسے طرزِ نو کی طرح ڈال رہے تھے کہ دیکھنے والے پر غیر مکتوبہ جذبات کا فوری اثر ہو چنانچہ روحانی معیار کی جگہ نفسانی جذبات کے اظہار نے لے لی۔ اور اس تمثیل سے لبریز کاریگری کا عوام الناس پر بہت کچھ اثر ہوا۔

ازمنہ وسطیٰ کے ہندی فنِ تصویر کی آخری یادگاریں غارت ہائے اول و دوم میں ملتی ہیں ان کی تکمیل کی تاریخ کا تعین اس ایک

بات سے آسانی ہو سکتا ہے کہ منجملہ دیگر مناظر کے ایک تصویر پال کشن
ثانی تاجدار ہند کے دربار کی ہے جس میں خسرو پرویز شاہ فارس کے
ایک ایلچی کی دربار میں آمد کا سین دکھایا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ تصویر
اس واقعہ کے ظہور پذیر ہونے سے پیشتر کی ہرگز نہیں ہو سکتی اور ایرانی
مورخین کی رائے میں یہ واقعہ ۲۲۶-۲۲۷ء کے مابین کا ہے۔

اجنتہ کے غاروں میں اس ایک تصویر کے علاوہ اور بھی کتنی ہی
ایسی مثالیں ملتی ہیں جو بتاتی ہیں کہ اس عہد میں ایرانی تمدن اور
اسکا فن تصویر ہندوستان پر بخوبی اثر انداز ہو چکا تھا، چنانچہ ایرانی
تمذیب اور بودوباش کے متعدد نمونے ان غاروں میں دستیاب
ہوتے ہیں۔

یونانی سکندر (سلسلہ ق۔م) کے حملہ کے فوراً بعد ہی اہل ہند
سے خلط ملط ہونے لگے اور انکی مخلوط مساعی سے فن تصویر نے ایک
نئے انداز کی تکسب کی جسکا ظہور گندھارا اسکول میں ہوا (ونسنیٹ آسٹہ)
ہم میں سے شاید ہی کوئی ایسا ہو جس نے مائی و ہیراد چین کی دو
مقتدر ہستیاؤں کے نام نہ سنے ہوں لیکن ایسے افراد کمبشرت موجود
ہونگے جو چینی مصوری کی تخصیص کے اسباب سے کما حقہ واقف ہوں
تاہم چینی آرٹ کو پیش نظر رکھ کر اگر جے پور، بیکانیر، جودھپور اور

ادبے پور کے قدیم محلات کے درود پوار کی مصوری کا غائر نظروں سے معائنہ کیا جائے تو شاید یہ بات محض نہ رہے کہ چینی کس حد تک ہندی فن تصویر پر اثر انداز ہوئے ہیں۔

ان حقائق کا بخور مطالعہ کرنے کے بعد بلا خوف تردد یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ تمام اقوام عالم اقبال و ادبار کے گرداب میں ہمیشہ سے ابھرتی ڈوبتی رہی ہیں۔ کل تک جنہوں نے اساتذہ ہند سے تحصیل و تلمیذ فن کی آج انھیں کا ہندی مصوری پر رنگ چڑھا ہوا ہے۔ غار عا میں تصاویر کی ایک بڑی تعداد پائی جاتی ہے اور ان میں سے اکثر متوسط جادو کے بودھوں کے بعض ان اصنام سنگی سے مطابقت رکھتی ہیں جو سشستہ کی تعمیر بتائے جاتے ہیں۔ اس حقیقت سے غار اولیس ایک خاص اہمیت کا مالک ہے اور استدلال کرتا ہے کہ ہند کے مغربی اقطاع کے تارکانِ وطن فنی روایات اپنے ہمراہ اس دور افتادہ جزیرہ تک لے گئے اور دو صدیاں گزر جانے کے بعد ان مذہبی محسوسات نے جو نسلاً بعد نسل سینہ بہ سینہ چلے آتے رہے، مناسب موقع پاکر مادی صورت اختیار کر لی۔

غار عا کے مناظر جدید ترین قیاس کیے جاتے ہیں۔ یہ بودھوں کی کاریگری کے وہ نمونے ہیں جن کی تخلیق کے بعد یا تو ذوقِ فنی ہی

مردم ہو گیا یا اسکے نقش و نگار ہمیشہ کے لئے فنا ہو گئے۔ بہر حال بودہ
 مصوروں کی یہ آخری سوغات ہے۔ جس کے بعض حصص جو اب بھی
 اسی شان و شوکت کے ساتھ جلوہ نما ہیں۔ اس حد کمال کی جانب انگشت
 نہائی کرتے ہیں، جہاں پہنچ کر مصوری کا زوال شروع ہوا اور ایک
 طویل مدت بعد یہ فن رنگین تدریج نیست دنا بود ہو گیا۔ شاید یہی وجہ
 ہے کہ ان باقی ماندہ مناظر کے بعد کے فنی نمونے اب تلاش کرنے پر بھی
 دستیاب نہیں ہوتے۔ حالانکہ غار عمار کے پچھلے مناظر فن کے آغاز منزل
 کا پتہ دیتے ہیں لیکن اس مبہم سے اشارے سے اس راستہ کا پتہ
 لگانا محال ہے جسپر کا مزن ہو کر فن تصویر اپنا وجود بھی مٹا بیٹھا۔
 بودہ مصوری کے آخری نمونے دو جداگانہ وضع و قطع کے
 مالک ہیں اور ہر وضع اس عام و خاص طرز سے قطعاً مختلف ہے جو
 ان غاروں کی مصوری کا زیور ہے۔ لیکاک (Lecq) اور اسٹین
 (Stein) جیسے محققین جنہوں نے ختن کے فراموش کردہ فن تصویر
 کی چھان بین کر کے دوبارہ یاد دہانی کرائی ہے۔ اس بارے میں بالکل
 متفق ہیں کہ غار عمار کی وہ تصویریں جو دور اول کی مرہون ہیں،
 نہایت پرتکلف اور تصنع آمیز ہیں۔ بڑی تلاش و تحقیق کے بعد وہ
 اس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ ہندی مصوری کا یہ جز ختن کے ہم عصر فن رنگین

سے قریب قریب ہمرنگ ہے۔ علاوہ بریں اس میں تہمت کی جدید مصوری
 سے بھی کچھ نہ کچھ مناسبت پائی جاتی ہے جو دراصل وہی طرز قدیم ہے۔
 جسے وہاں کے بودھ منادر کے پھرے (Tangka) الم نشرح کرتے ہیں
 غار ۲ کا جز دوم دور ثانی کی پیدائش ہے اور ایک تعمیری اتحاد
 عمل کا محتاج اور اس بے اعتنائی و عدم التفاتی کا فریادی نظر آتا ہے جو
 رنگ آمیزی اور خط و خال کی ترتیب و تراش میں بے محابا برتی جاتی رہی
 لیکن ہے کہ بعض نامکمل حصص کی تکمیل نو مشق ہاتھوں سے ہوئی ہو۔
 ان تصویروں کا ایک بڑا حصہ ان تمام اوصاف پر بدرجہ اتم قابل و
 مستحق ہے جو انکے خالق کی پختہ کاری کے منظر ہیں۔ پھر بھی جو خامیاں
 باقی رہ گئی ہیں وہ اس آخری جزو کو اجنتہ کے غاروں کے عام معیار سے
 گرا دیتی ہیں۔ اس کی وجہ یہ نظر آتی ہے کہ ان ایام میں بدھ مذہب منزل
 و بربادی کے روز افزوں خطرات کا تختہ مشق بنا ہوا تھا، اور مصور مبلغ ایک
 عجیب قلبی بچپنی کا شکار ہو رہے تھے۔ پس اگر ذہنی کیفیت میں ایک
 ہیجان و شور و شہاوت کا ہاتھ کچھ لغزش کرے تو تعجب کیا ہے؟
 بودھ مصوری جس جذبہ کے زیر اثر پروان چڑھی وہی اس مذہب
 کی ترمیم و تہذیب کا باعث ہوا اور یہ فن اپنے مذہبی عقائد کو لیکر دنیا سے
 مشرق کے چپے چپے میں پھیل گیا۔ چنانچہ چینوں کے بالکمال ہاتھوں

میں پہنچ کر مصوری نے وہ رنگ روپ پایا جو مانگ خاندان کے مصوروں کی حسین مخلوق کو دنیا میں "نرالی صورت والی" بنا کر چھوڑ گیا اور ان چابکدست ماہرین کے تخیل کی رنگینوں سے آراستہ و مزین ہو کر عروس فن اپنے آبا و اجداد کے وطن میں غوام کو بھولا ہوا سبق سکھانے واپس لوٹ آئی۔

(۵) سیگری اور بانع | بودھ مصوروں کی کاریگری کے رہے سے نمونے سیگری واقع سیلون (لنکا) اور بانع واقع ریاست گوالیار میں ملتے ہیں۔ سیگری کی تصاویر بانع کے مرقع سے پرائی ہیں جو بعض یورپین کی رائے میں کشیپ اول کے عہد حکومت (۹۰۰-۸۰۰ء) میں بنائی گئیں۔ اور اسی لئے اجنتہ کے غار ہائے شانزدہم و ہفت دہم کی مصوری کی ہم عصر مقبول ہوتی ہیں جن کے کچھ مناظر بعینہ لنکا کی وضع قطع کے ہیں۔

یہ تصاویر دو سنگ تراشیدہ غیر مسلسل کمروں کی زینت ہیں۔ ان کمروں کی دیواروں پر بیس بیس خواتین کے مجموعی چربے آثارے کئے ہیں جو بالترتیب تنہا اور اپنی کسی ہمجنس بھولی کے پہلو پہ پہلو جلوہ آ رہی ہیں۔ جن مستورات کے ہمراہ کسی سہیلی یا خادمہ کی تصویر بنائی گئی ہے وہ تمام کمال رانیاں خیال کی جاتی ہیں۔ یہ تصویریں مذہبی نقطہ خیال سے کچھ وقعت و اہمیت نہیں رکھتیں اور خود بودھوں کی رائے میں کشیپ اول

کی جاں نواز رانیاں ہیں۔ فنی حیثیت سے یہ عمدہ چیزیں ہیں اور اس بات کا ہمت نہ ثبوت ہیں کہ انکا بنانے والا اس فن کا کامل مشاق و ماہر تھا۔ گو کہ انکو وہ درجہ امتیاز حاصل نہیں ہے جو اجنتہ کی مصوری کا حق ہے لیکن فن کے نادر نمونوں میں بلا پس و پیش انکا شمار کیا جاتا ہے۔ اب کوئی ایسی تحریر یا نشانی میسر نہیں آتی جسکی رہنمائی میں باغ کی مصوری کی تاریخ کا کوئی تسکین بخش فیصلہ کیا جاسکے۔ اور نہ اس شاہی کے توارکینی حالات کا مورخین کو کچھ علم ہے جس کے ظل عاطفت میں انکی تخلیق ہوئی۔ اجنتہ سے باغ تک ایک جادہ مستقیم کی پیائیش ڈیڑھ سو میل سے کسی طرح زائد نہ ہوگی لیکن چونکہ دونوں علاقوں کی سرحد دریاے زبد کے دونوں کناروں سے ملی ہوئی ہے۔ اس لئے یہ قیاس ایک حد تک صحیح مانا جاتا ہے کہ باغ کشیپ راجاؤں کی بجائے کسی دوسرے شاہی حکمرانوں کے تابع رہا ہوگا جن کا اب کسی کو بھی علم نہیں ہے۔

باغ کی مصوری اجنتہ کے فن کی آخری نسلوں سے کچھ کم مشابہت نہیں رکھتی اور اسی لئے ہم اسے چھٹی یا ساتویں صدی عیسوی سے منسوب کر سکتے ہیں۔ یہ ٹھیک ہے کہ تمام تصاویر ایک ہی زمانہ کا نتیجہ عمل نہیں ہیں مگر چونکہ انکا ایک بڑا حصہ نابود

ہو چکا ہے اس لئے یہ تمیز کرنا دشوار ہو گیا ہے کہ کس کس وقت میں کیا کیا کام ہوا ہے۔ عام طور پر باغ کی تصاویر کا ذخیرہ مناسبت اہم اور خاص چیز ہے۔ بیان کی تعمیرات میں وسیع ترین کمرہ نوے مربع فٹ سے زیادہ حگہ لئے ہوئے ہے، اور اسکے بلند دیوالصحتوں، کشادہ فرش اور چھت، اعلیٰ درود پوار غرض کوئی گوشہ ایسا باقی نہیں ہے جو رنگا ہوا نہ ہو۔ مگر یہ تمام پکیر رنگین شکستہ حالت میں بے ثباتی عالم پر خستہ آلود لگا ہیں ڈال رہے ہیں اور جوں جوں وقت گذرتا جاتا ہے ان کے چہروں کا رنگ اڑتا جاتا ہے۔

اس دور کی مصوری کے صد ہا نمونوں کو پرکھنے کے بعد یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ان میں مذہبیت کی بجائے مادیت و نفسانی جدوجہد کا رنگ زیادہ شوخ ہوتا گیا ہے۔ حالانکہ افراد تصاویر کو مذہب سے کوئی خاص سروکار یا لگاؤ نہیں ہے۔ پھر بھی بھٹو سی سی لاگ باقی رہ گئی ہے جو ان سے کسی رسم یا آئین مذہب کی بے چون و چرا پابندی کر رہی ہے اور اس طاقت کے خلاف جس نے تسلیم و رضا کو زنجیر کے حوالے کیا ہے، امدائے احتجاج بلند کرنا تو کار سے دارد زبان تک ہلانے کی تاب نہیں لاتے۔

جن تیشہ زبان ذوق نے ڈرامہ کی ابتدائی تاریخ کے مطالعہ

میں چند لمحے صرف کرنے کی زحمت گوارا فرمائی ہے وہ شاید اس امر سے
 بخوبی واقف ہوں کہ اسی تقدیس مذہب نے نائیک کا سنگ بنیاد رکھا۔
 چنانچہ دنیا کے دیگر ممالک کی طرح اس صنف ادب کی ابتدا ہندوستان میں
 بھی مذہب اور اسکے لوازمات ہی سے ہوئی۔ ساتویں صدی کے اوائل
 میں جبکہ بودھوں کا عروج اختتام پر تھا ہلیسکا (Hallisaka)
 راگ نائیکوں کا ذکر قدیم تصانیف میں ملتا ہے۔ اسی ہلیسکا (हौलिका)
 نائیک کا ایک مکمل سین باغ کی تعمیرات میں سے ایک کی دیوار پر پتھر پر نقش ہے۔
 اجنتہ باغ اور سیگری کی صنعت بحیثیت مجبوش بودھوں کی مصوری کے
 نام سے تعبیر کی جاسکتی ہے اور سیگری اور باغ کے فنی نمونے بودھ مصوری
 کے اتمام کی سند پیش کرتے ہیں۔ یہ نمونے ایک خاص وقفہ کے بعد مختلف
 اوقات میں سرحد تکمیل تک پہنچے ہیں۔ قیاس کیا جاتا ہے کہ گپت راجاؤں
 کی تعمیری حکومت کے دوران میں انکا ظہور ہوا۔ یہ راجہ مذہبی اعتقادات
 کی رو سے دیشنوکے جاتے ہیں۔ لیکن انکی عدم تعصبی اور غیر جانب داری
 کے ہر دھرم پر روتہ کی مداح خود تالیخ ہے۔ اس لئے یہ کہنا ظلم ہوگا کہ بدھ
 کے زوال پر انکی حکومت عملاً اثر انداز ہوئی۔ کیونکہ اس خاندان کے کسی
 فرد کو تبلیغی مصروفیتوں سے کبھی سروکار نہیں رہا۔ لیکن ہے انکی ترجیحی پاسی
 سے اہل ایمان متاثر ہوئے ہوں لیکن دراصل بدھ مذہب کے حیرت انگیز

تتزل اور عبرت خیز تباہی کی وجہ خود اسی کے مشہور فرے ”مہایان“ اور ”ہنایان“ ثابت ہوئے۔

فرقہ بندی کے مذہب و مکروہ جذبہ سے منافرت باہمی نے اسی تقویت پائی کہ آخر بودھوں کی منظم جماعت کی جڑ ہلا دی۔ حتیٰ کہ اسکا سارا شیرازہ ہی منتشر ہو گیا۔ ان موافق صورتوں نے ہندو مذہب کی روز افزوں ترقی کا میدان اور بھی وسیع کر دیا۔ گپت راجاؤں کی سلطنت کا عرض و طول بہت کافی و وافی تھا۔ اور انکے سیاسی مراسم لنکا اور دریائے جمحوں کے قُرب و جوار کی حکومتوں سے بہت خوشگوار تھے۔ مُلک پر امن و آشتی کا سایہ تھا، چنانچہ امان و سکون اور فارغ البالی کے سبب سے علم و ادب اور دیگر فنون لطیفہ نے خوب فروغ پایا۔ اسی نادیدہ تفکر عہد میں بودھوں کی مَصورِی نے آہستہ آہستہ دم توڑا۔ اسیں کوئی شبہ نہیں کہ سیگرہی اور بائع کی وہ تصویریں جو اپنے مجسموں سے نسبتاً بعد کی ہیں اسی زمانہ کی یادگار ہیں۔

چینی سیاح فاہین (سنہ ۴۶۵ء) اور ہیون تسانگ (سنہ ۶۲۹ء)

جنہوں نے ہندوستان کا طویل دورہ کیا ہے اپنے سفرناموں میں ایسی عالیشان تعمیرات کا ذکر کرتے ہیں جو سرتاپا تصویری زبیرات سے لدی نہیں فاہین لکھتا ہے کہ کپلوستو میں ایک محل تھا، اُس میں ایک معنی خیز تصویر منقش

تھی۔ کامیاب مصوٰر نے ”مقدس وضع حل“ کے خیال کو جس پہلو سے واضح کیا تھا وہ یہ تھا کہ ”فیل سوار بدھ اپنی مادرِ مہربان کی منبرک کوک میں داخل ہو رہا ہے۔“

شمالی ہند کے ایک دیہات نے ہیون تسانگ سے اس بنا پر خراج تحسین وصول کیا تھا کہ اس فرسودہ عمارت کی امارت باقی نہ رہنے پر بھی اسکا کونہ کوئہ رنگ و روغن کے نظر فریب نقش و نگار سے معمور تھا۔ جیفت کہ اسس نرٹیں زمانہ میں بھی ان بیش بہا یادگاروں کی حفاظت کا کوئی مناسب سامان نہ کیا گیا اور اس کس سپرسی میں نیرنگی عالم نے انکی دستگیری کی اور ذرا سا سہارا دے کر انکو صغیر ہستی سے نابود کر دیا۔

ازمنہ وسطیٰ میں ہندی مصوری

سیگری | بعض قدیمی تحریروں سے پتہ چلتا ہے کہ اسلاف کی جس قدر یادگاریاں
باقی رہ گئی تھیں وہ سب مسلم حملہ آوروں کی تاخت و تاراج سے پامال ہو کر بے شکنی کے سیلابِ عظیم میں بہہ گئیں۔ اجنتہ اور بلغ دھرت
اس لئے باقی رہ گئے کہ نواداروں کی آتشبارنٹا میں ان تک پہنچنے سے قاصر
رہیں۔ سیگری تک تو دشمنانِ فن کی دسترس بالکل ہی محال تھی کیونکہ

مُربّی کش کشیپ نے ارتکابِ جرم کے بعد پناہ گزین ہونے کے خیال سے ان مجذوبوں کی تعمیر کرائی تھی چنانچہ تکمیلِ گناہ کے بعد وہ عذاب کا مارا وہیں فروکش ہوا۔

گناہگار کی جائے پناہ حرص و ہوس اور بربریت کے غارتگر پنجوں سے محفوظ آج بھی اس انسانیت سوز گناہ کی طرح رسوا سے عالمِ دستور ہے جو اسکے وجود کا ذمہ دار ہے۔ جن تراشیدہ چٹانوں پر رنگ و روغن اور نقاشی کا کام ہوا تھا وہ اس قدر سخت جان نکلیں کہ غناصر کے لاکھ سرمارنے پر بھی مطلق متاثر نہ ہوئیں۔ یہی وجہ ہے کہ اتنی مدت کے باوجود بھی ان پیکر ان رنگین ادا کی بزمِ سخن میں وہی اگلی سی رونق باقی ہے اور ہر مہمتی دید کو ان کے نظروں اور دلفروز نظارہ سے لطف اندوز ہونے کا موقع ملتا ہے یہ یقین کئے جانے کے لئے بھی کافی وجہ ہیں کہ بعینہ اسی انداز

کی تصویریں لکڑی اور معمولی پلاسٹر کی دیواروں پر کھینچی جاتی رہیں، لیکن ناپائیداری کے باعث دیرپا ثابت نہ ہوئیں۔ اجنتہ کی مصوری کے چند نمونے ایک خاص قسم کی عمارتوں کے وجود کو بے نقاب کرتے ہیں جن کا سارا فریم لکڑی کا ہوتا تھا اور اسپر اسٹرکاری کے بعد تصویر سازی کے جوہر دکھائے جاتے تھے۔ یہ صنعت بدھ مذہب کے عہدِ عروج میں ہر طبقہ عام طور پر مروج و مستعمل تھی۔

مسٹر بارانا تھ کے نظریہ کے مطابق بودھ مصوری کے عسالم
طغلی میں الطوار و انداز کے لحاظ سے یہ تین اسکول تھے :-

(۱) دیواسکول (۲) کیش اسکول (۳) ناگ اسکول
دیواسکول سنسہ ق م سے سنسہ ق م تک قائم رہا۔ اسکے
اثرات مگدھ اور گردونواح کے مواضع تک محدود تھے ”دینیاگم“
اور بعض دیگر کتب میں مرقوم ہے کہ ان مافوق الفطرت ہستیوں کے
فنی نمونے اس کمال کے ہوتے تھے کہ اصل و نقل کے امتیاز میں نظر
فریب کھا جاتی تھی۔ پکش اسکول کے متعلق فاضل مورخ کی رائے
ہے کہ وہ سنسہ ق م کے اوائل میں معرض ظہور میں آیا۔ اور سمرٹ
اشوک کے عہد سکندری میں پروان چڑھا۔ ناگ اسکول ناگرچونا کی
سطوت شاہی کا تبرک ہے جو خود ایک زبردست مصنف و فلسفی تھا
ناگ مصوروں نے اس اسکول کا سنگ بنیاد سنسہ ۶ میں رکھا۔
کشمیر سے مدراس تک ناگ راجاؤں کے سکے رواں تھے اور اس
سارے علاقے میں استادان فن نے اپنے جھنڈے نصب کر دیے
تھے۔ امدادی میں اب تک ناگ مصوری کے تخیل خیز اثرات کی
نشانیاں دستیاب ہوتی ہیں۔ مورخ مذکور کی رائے میں ”ان
تینوں اسکولوں کا مطمح نظر بہت اعلیٰ تھا۔ اور انکی کارگزاریوں میں

مادیت کی جھلک بدرجہ اتم موجود تھی۔ لیکن تیسری صدی کے اختتام تک فن تصویر کا آفتاب شباب نصف النہار سے گذر کر غروب کی آخری منزل میں قدم رکھ چکا تھا۔ سنہ ۷۰۰ کے بعد مصوری بالکل معدوم ہو گئی حالانکہ اُسے پھر از سر نو جنم لیا۔
مسترتارنامہ نے مصوری کی حیاتِ ثانی کے حسب ذیل تین اسکولوں کا ذکر کیا ہے :-

(۱) مدھیہ دیش (मध्य देश) وسط الملک

(۲) پاشچاتیہ (पश्चात्य) مغرب

(۳) پورویہ (पूर्वी) مشرق

جغرافیائی تقسیم کے اعتبار سے مدھیہ دیش موجودہ صوبہ مسقط کا دو سرانام تھا۔ اس اسکول کی بنیاد مشہور مصور و ثبت تراش بھبھسار نے ڈالی۔ بھبھسار اُن آیام میں نگہ میں پیدا ہوا جبکہ بڑھ پکیش (बुद्धपक्ष) سریر آرائے سلطنت تھا۔ یہ واقعہ تاریخ کے بیان کے مطابق پانچویں یا چھٹی صدی عیسوی کا ہے۔ وضع قطع میں یہ اسکول قدما کا مقلد اور دیو مصوروں کا ہم رنگ تھا۔

پاشچاتیہ (مغربی) اسکول کی بنیاد راجو مانہ میں رکھی گئی۔ اس اسکول کا بانی "سارنگدھر" تھا جس کا وطن مارواڑ تھا اور "چو شیلان" تھ

گوہیلاؤالی اودے پور کے عہد یعنی سنہ ۶ میں گزرا ہے۔ ان لوگوں کا طرز و انداز کیش مَصوَرُوں سے مشابہ ہے۔

پورویہ اسکول نویں صدی عیسوی میں راجہ دھرم پال و دیو پال کے زیر سایہ قائم ہوا، ناگ مَصوَرُوں کی تقلید اسکا نصب العین تھا۔ دھیمان اور اسکا بیٹا پالو مشرقی اسکول کے زبردست مَصوَر ہوں ہیں۔ یہ دونوں سنگ تراشی اور دوسری دھاتوں پر مَصوَری کا کام کرنے میں بہت چابکدست تھے۔

سنہ ۶ سے سنہ ۷ تک کشمیر، نیپال، برما اور جنوبی ہند نے بھی خوب داؤدِ فن دی لیکن امتیازی رد و بدل کے باوجود بھی متذکرہ اسکولوں کی علامات یہاں نہ رہ سکیں۔

بُدھ مذہب کا زوال | بودھوں کی خانہ جنگی سے تنگ آکر مذہب اپنے سارے اوزارِ مٹاؤں سے لیکر آہستہ آہستہ حدودِ وطن سے باہر ہو گیا۔ بُدھ مذہب کے زوال سے برہمنوں کی خوب بن آئی اور ایک بار پھر اربابِ زندہ دیوتاؤں اور مورتی پر جا کا بول بالا ہو گیا۔

سپر دوار کی بوتلموئی اور عالم ناپائیدار کی نیرنگی نے مذہبی اعتقادات کی قید و بند میں تغیر و تبدل کر کے اس دور کے علوم و فن کی دنیا میں ایک عالمگیر انقلاب کی بنیاد رکھی۔ مَصوَری کی جگہ

بتاریخ بہت سازی نے لے لی اور پکیران ٹنگین ادا کا غدی برہمن ترک کر کے
سرپا سنگ ہو گئے اصرام نے دیر میں گھر کر لیا اور جنون عشق برہمن کی
جین نیاز میں سجدہ بن کر ان تھیکس زائیدہ و ناز پروردہ بتوں کے درمی
قدروں پر مصروف جب سائی نظر آنے لگا۔

یوں تو اشوک کے عہد (سنہ ۳۲۵ ق۔ م) ہی سے سنگ
سازی کی صنعت زور پکڑ رہی تھی، لیکن کنشک کے (سنہ ۱۶۲-۱۶۰ء)
زمانہ حکومت میں بہت ترقی نے بھی ہاتھ پاؤں نکالنا شروع کر دے
تھے۔ وینسٹاسمہ کے بیان کے بموجب کنشک بودھ ہوتے ہوئے بھی
ہندوؤں اور دیگر مذاہب کے دیوتاؤں کا معتقد تھا۔

گندھارا، پشاور، اور کشلا کی بہت سازی یونان اور روم کے مشترکہ
اثرات کے تحت سنہ ۴ء میں ارتقاء و ارتفاع کی چوٹی پر پہنچ گئی تھی۔
سترا کی بلند و بالا تعمیرات کی ریپائش بھی حسین بہت تھے جو کنشک اور
ہووشک کی نگرانی میں حسن کے سانچے میں ڈھالے گئے۔ اس عہد عتیق
کی بعض کہنے یادگاریں سارنامہ اور اُرواتی میں بھی محفوظ ہیں۔

برہمنوں کے اقبال کا ستارہ گپت حکومت میں خوب چمکا۔ حالانکہ
حکومت کے ارباب بہت و کشادہ قلبی سرگرمیوں سے ہمیشہ دور رہے۔ چندر گپت
اول نے کچھوی جرگہ کی (جو پالی پتر اور اسکے گرد و پیش کے علاقہ میں

برسرِ اقتدار تھا) شہزادی کمار دیوی سے سلسلہ ۶ میں رشتہ مودت جوڑ لیا اور اس طرح سلسلہ ۶ اس جگہ کو قابو میں کر کے گپیت حکومت کا ڈول ڈالا۔

چینی سیاح فاہین اپنے سفر نامے میں رقمطراز ہے کہ ”پاٹلی پتر کے فلک بوس محلات شاہی کیفیت انگیز تصاویر اور مسرت آگیاں اصنام سنگی سے آراستہ و پیراستہ تھے“ واضح رہے کہ پاٹلی پتر کی یہ تصویر بکراجیت کے عہد (۴۱۴-۳۵۰ء) کی ہے۔ خالق الاصنام کی دور بینی صرف سخت چٹانوں ہی سے سرنہ مارتی رہی بلکہ غم رفیع کے نملہ کے لئے آسانیاں فراہم کرنے کے مضطرب خیال نے نرم و خام رتیلے پتھروں کی بھی تلاش کر لی۔ رتیلے پتھر کے ستودہ شکستہ و نامکمل مجسمے ٹلکتے کے عجائب گھر میں اب بھی محفوظ ہیں جو قریب قریب تمام بآبدی کی مختلف نقل و حرکات کے مظاہرہ پر مشتمل ہیں۔

ان مجسموں کی تراش و خراش جس صحت و صفائی کی آئینہ دار ہے اس کو ملحوظ رکھ کر اندازہ لگایا گیا ہے کہ وہ چندر گپت ثانی کے عہد زریں کی سنہری یادگاریں ہیں اور اس حقیقت کو ظاہر کرتی ہیں کہ جب بودھ مصوروں نے عام رُحمان کا رخ بیٹوں کی نازبرداری کی جانب پایا تو رنگ و روغن کو بالائے طاق رکھ کر تحفظ مذہب کی خاطر فیصلہ کن جنگ کرنے کے لئے ”چھینی“ نبھالے میدانِ عمل میں صحت آرا ہو گئے۔ اور فنی قدرت کے وہ جوہر دکھائے کہ مخالف بھی لوہا مان گئے۔ گودیم دوار و گیر میدان پر مہنوں

کے ہاتھ رہا مگر مٹنے والے زمانہ کے لوح دل پر وہ نقش و نشان چھوڑ گئے جو ہمیشہ کے لئے پتھر کی لکیر بن گئے ہیں بودھ سنگتراشی کے کلاات کے منظر "ایلینٹیا پورا" احمد پور پور واقع جاوا کے نادر الوجود روضہ جات ہیں جنکا چارواجم عالم میں آوازہ ہے۔

سنہ ۱۸۵۷ء | سنہ ۱۸۵۷ء کے آغاز ہی میں بدھ مذہب ہندوستان میں مٹواری کی حالت سے ہمیشہ کے لئے ناپید ہو گیا۔ مسٹر پی۔ براؤن اور بعض دیگر اہل الرائے کا خیال ہے کہ "بدھ مذہب کے کونج کے ساتھ فنِ تصویر نے بھی رخصت لی اور ایک زمانہ کے لئے عرصہ ہند سے اٹھ گیا۔ سنہ ۱۸۵۷ء سے سولہویں صدی کے اختتام تک چینوں کی مقدس کتب کے چند تفسیری کارناموں کے علاوہ کوئی ایسی کارگزاری نظر نہیں آتی جس سے مٹواری کی بقائے جات کا پتہ چل سکے۔"

اس نظریہ کے مؤیدان واقعات کو فنِ تصویر کی ناگسالی سدومی کا ذمہ دار قرار دیتے ہیں۔ ایک ہزار برس کی طویل مدت تک ہندوستان سیاسی جینپیوں کا تختہ مشق بنے رہنے کے باعث علوم و فنون کی ارتقائی کوششوں سے قطعاً بے نیاز رہا۔ پھر مسلمانوں کی سیم پوزیشن اور ملکی قوتوں کے روزافزوں انتشار نے مصوری کو کفر نوازی قرار دیکر دم بلب فن کا گلا گھونٹ دینے ہی پر اکتفا نہ کی بلکہ جملہ لوازمات

تکفیر کو تباہی کے گھاٹ اتار کر ہی دم لیا۔

ہنگامی مورخ مسٹر دت کا بیان ہے کہ سنہ ۱۸۵۷ء سے سنہ ۱۸۵۸ء تک کا زمانہ ہندوستان کی تاریخ کا تاریک تر جزو ہے۔ کسی کو علم نہیں کہ ان چار سو برس میں علم و ادب کی کسی صنعت میں بھی کوئی ایک فرد اس قابل ہوا ہو جسے بجا طور پر بڑا آدمی کہا جاسکے "لیکن ایسی صورت میں بھی اس فن رنگین کا کیتنا نیست ہو جانا غیر یقینی ہے اور ایک سے زائد دہوہ کی بنا پر مشرپی۔ براؤن اور انکے ہم آہنگ حضرات کی رائے کو ناقابل قبول ٹھہرایا جاسکتا ہے۔

خود معترضین و مخالفین (پی براؤن اور انکے ہم خیال) کو اس امر کا اعتراف ہے کہ سنہ ۱۸۵۷ء تک فن تصویر کو چھوڑ کر باقی تمام کمالات شاہراہ ترقی پر گامزن رہے۔ لیکن یہ بات کچھ جانبدارانہ پہلو لے ہوئے نظر آتی ہے کہ آخر سیاسی انقلابات کے مضر اثرات علوم و فنون کے کسی خاص شعبہ تک ہی کیوں محدود رہے؟ اور پھر اس وقت جبکہ مذہب جدید کی نشر و اشاعت کی تحریک کا غفوان شباب تھا اور مصوری سالہا سال کے تجربات کی بنا پر ایک کامیاب آلہ تبلیغ ثابت ہو چکی تھی، اسپر ہی کیوں ہاتھ صاف کیا گیا؟

مشرمتا اپنی مشہور کتاب "اسٹیز ان انڈین پینٹنگ" میں

رقطرانہ ہیں کہ ”سنتھ ۶ میں میندرورمن اول پالوول (Pallawas) پر حکمران تھا۔ اس فرمانروائے ”سیتانوا سال“ (Sittannaval) میں ایک مندر تعمیر کرایا تھا۔ اس مندر کی تمام دیواریں بیشمار تصاویر کے جامہ رنگیں سے بلبوس تھیں۔ یہ تصویریں بھی اتنی ہی ضعیف العمر ہیں جتنی کہ قدیم عمارت“

مصنف موصوف نے سیتانوا سال کی مصوری کے متعدد نمونوں سے کتاب مذکور کو زینت دی ہے۔ انہیں سے ”اپسرا اور شیش“ یہ دو تصویریں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ مسٹر مہتا نے مہسّرانہ انداز سے اس خیال کی تردید بھی کر دی ہے کہ جٹا بوٹ دھاری، کٹڈل پہنے بھیموت رمائے شیوجی کی بجائے کوئی جین دیوتا بھی ہو سکتا ہے جیسا کہ پی۔ براؤن وغیرہ غلط فہمی میں مبتلا ہیں۔ ”اپسرا“ کی تصویر تو اس درجہ آزاد خیال ہے کہ بڑھ یا جین اثرات کی کھلے بندوں منکر ہے۔

پانڈیچری کالج کے پروفیسر جی۔ جے۔ ڈیبول نے پالوول پر ایک مبسوط و سیر حاصل تبصرہ سپرد قلم کیا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ ”سیتانوا سال کا مندر ایک زمانہ میں انواع و اقسام کی تصویروں سے پُر تھا۔ لیکن اب چھت اور بعض دیگر حصص کے علاوہ سارا مندر دیرانی کا

مربع بنا ہوا ہے۔ مندر کی تعمیر کو مدت گزر گئی مگر اس کس سپری کے باوجود بھی اسکی سقف کٹن کی بہار کا اب بھی وہی عالم ہے گو درود پوار کی عریانی اسے محبوب کر رہی ہے۔

پروفیسر مذکور کی دانست میں تعمیر، ساخت کے لحاظ سے خالص جینیوں کی یادگار ہے لیکن اسکی مصوری کے کارنامے رام گڈھ، اجنتہ اور بانگ کی کاریگری سے بالکل مشابہ ہیں اور بلاشبہ بودھوں کی ایجاد ہیں، مسٹر قتا کو اس رائے سے اختلاف ہے۔ انہوں نے ”نٹ راج“ کی ایک تصویر مثلاً پیش کر کے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ”بھارت ناٹھ“ کا ہر واقف کار اس حقیقت سے بہرہ اندوز ہے کہ جنوبی ہند کے ”مہادیو“ عام اعتقاد کے مطابق ”خدائے رقص“ (نٹ راج) بھی ہیں۔ آگے چل کر صاحب موصوف لکھتے ہیں کہ ایک اور بات بھی خاص طور پر قابل غور ہے اور وہ یہ کہ ”مندرورمن“ کے عہد کے سارے منادر برہمنوں کے دیوتاؤں سے معنون تھے نہ کہ جن تہنکروں سے۔ مندرورمن خود ایک بالکمال مصور اور شوکا پجاری تھا۔ اس لئے یہ کب ممکن ہے کہ اس کے معبود کے نام پر وقف شدہ مندر میں جینیوں کے دیوتاؤں کی تشکیل ہو۔

پروفیسر جی۔ جو ویڈبرول کی رائے کے بارے میں قیاس کیا

جاتا ہے کہ بہت ممکن ہے کہ سنہ ۷ کے مصوروں نے اپنے کمال فن کا ثبوت دینے کے لئے طبع زاد شاہکاروں کے پہلو بہ پہلو اجنبیہ اور باغ کے مصوروں کی بھی کچھ نقیصہ آٹاری ہوں جیسی کہ انکی قدامت پسندی سے توقع کی جاسکتی ہے۔

سنہ ۷ کے اوائل میں عربوں نے محمد قاسم کی زیر سرکردگی میں سندھ پر حملہ کیا۔ اسی عہد کے ایک مورخ کا بیان ہے کہ ”چند ہندو مصوروں کا وفد قاسم کے حضور میں باریابی کا شرف حاصل کر کے مست گزار ہوا کہ شاہ (قاسم) اور دیگر گمانداروں کی تصویر اتارنے کی اجازت مرحمت فرمائی جائے۔“ اس واقعہ سے سنہ ۷ میں مصوری کا وجود ثابت ہوتا ہے اور یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اس فن کو مخصوص اہمیت دے جانے کے علاوہ حد کمال تک پہنچا دیا گیا تھا۔ پھر کتنا کہ فن تصویر سنہ ۷ ہی میں مفقود ہو گیا، کس طرح قرین عقل ہو سکتا ہے؟

سنہ ۷ کے دور آخر کا ایک اور تاریخی واقعہ مصوری کے ذی حیات ہونے کا پتہ دیتا ہے۔ متعدد مورخین کا متفقہ بیان ہے کہ سہوگتانی پربھوی راج کی سحر کار تصویر کو دیکھتے ہی دل دیدیا تھا بارہویں صدی کے آخر سے لیکر سولہویں صدی تک مصوری پر کیا گزری یہ تو کسی کو معلوم نہیں، لیکن قیاس کیا جاسکتا ہے کہ فن تصویر۔ اس

دوران میں بھی برابر کم و بیش داد حاصل کرتا رہا۔ مشہور ہے کہ دنیا کا کوئی علم و فن ایک بار عرصہ ظہور میں آکر پھر کبھی قطعاً مفقود نہیں ہوتا۔ پورے چار سو برس تک ہندوستان لگا آریہرونی حملوں کا شکار رہا۔ اور عام غارتگری کے بے پناہ جوش نے صد ہا معبدوں کو تہ و بالا کر ڈالا۔ ممکن ہے کہ اس جدوجہد میں وہ تمام فنی نمونے بھی سپرد خاک کر دیے گئے ہوں جن کا تعلق جنگدول یا راج درباروں سے تھا۔

مشرقی ترکستان اور تبت سے اس زمانہ کے ہندی فن تصور پر بہت کچھ روشنی پڑتی ہے۔ تاریخ شاہد ہے کہ ختن عرصہ تک حکومت ہند کے تاج رہا ہے۔ سٹراسٹین اور لی کاک کی تازہ ترین تلاش منظر ہے کہ یہ مقام چینی، ایرانی، یونانی اور ہندوستانی تہذیب کی جائے اتصال تھا۔ قدما کی جو یادگاریں یہاں برآمد ہوئی ہیں ان میں تصویریں اور بالخصوص ریشمی پرچم بھی شامل ہیں۔ دیواروں پر منقوش تصاویر اجنبیہ کی تصویروں کی ہم عصر و ہم رنگ ہیں حالانکہ وہ تمام آٹھویں صدی کی یادگار ہیں۔ بودھ مٹھوری کے ان جگر پاروں کے خالص ہندوستانی ہونے میں تل بھر بھی شبہ نہیں کیا جاسکتا۔

یونان، ایران اور چین کے مٹھوروں نے بھی ختن کی قدیم دیواروں پر اپنا اپنا زور قلم دکھایا ہے مگر مذہب کی لب بستہ مخلوق

کی بے زبانی کہہ رہی ہے کہ اجنبیہ کے مصوروں کے کارناموں کا جو مد مقابل ہوگا وہ منہ کی کھائے گا۔ چوشزو (Chintzu) سے لیکاک نے کچھ ایسی جھڑیاں حاصل کی ہیں جو تبت کے مندروں پر لہرانے والے پرچموں (Takgka) سے بہت کچھ ملتی جلتی ہیں۔ یہ پرچم آٹھویں صدی کے ہندی مصوروں کے کمال مصوری کے علمبردار ہیں۔

لارڈ کرزن اپنی تبت کی سیاحت سے واپسی پر ایک تبتی پرچم بطور سوغات اپنے ہمراہ ہندوستان لائے تھے۔ جھنڈی مذکور رشیم کی ہے اور اس پر مدبہ بھگوان جلوہ افروز ہیں۔ یہ پرچم آجکل کلکتہ کے عظیم الشان عجائب خانہ میں موجود ہے۔

گیارھویں صدی کے مشہور چینی نقاد تنگ (Tengchun) جوؤں کا یہ بیان کہ: ”نالندواترے بنگال کے مصور رشیم پر مدبہ کی تصویریں بنانا بہت پسند کرتے تھے اور اس ہم میں اتنے ہوشیار تھے کہ اپنا ثانی نہ رکھتے تھے۔“ اس ار کی کافی ضمانت ہے کہ یہ ہنر بھی ہندوستانیوں ہی کی جدت طبع کار ہیں ہے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گردو پیش کے حالات ناموافق ہونے کے باعث بودھ مصوروں نے اجنبیہ کے غاروں میں آخری مرتبہ

ہمیشہ کے لئے قلم رکھ کر حدود ہند سے باہر قدم نکالا۔ ان آیام میں ختن، چین اور ہندوستان کے مابین مستقل سلسلہ آمد و رفت قائم ہو چکا تھا۔ لہذا کسی نے ختن کی راہ لی اور کوئی چین جا پہنچا۔ ہر دو مقاموں نے باکمال تارکانِ وطن کے قدم آنکھوں سے لگائے اور ایسی مہارات کی کہ انھیں کبھی بھول کر بھی یادِ وطن نے دنگیر نہ کیا تب تک کے بودھ مندروں کی دیواروں کا کام دیکھ کر اس خیال کی فریاد تائید ہو جاتی ہے۔

بودھ مصوری

بودھ مصوری کو بحیثیت مجموعی ہندی صنّاعی کی صف میں وہی درجہ امتیاز حاصل ہے جو یورپ کی دنیا کے کمال میں مٹشین، روٹیل اور ٹرنر جیسے اساتذہ قدیم کے کارناموں کا حصہ ہے۔ جیسا کہ قبل ازیں واضح کیا جا چکا ہے۔ ہندی فنِ تصویر کی نورانی شعاعیں مشرق کے گوشہ گوشہ میں پیام نور لیکر پہنچیں اور عرصہ دراز تک چشمِ بصیرت کے لئے مشعلِ ضوئیا رہیں۔

بودھوں کی یادگار فن کا حصہ کثیرِ اجبت کا سرمایہ ہے جو

عظمت و حکمت کے زیور سے سہرتا پامر صغ ہے۔ جذبات کی نماندگی، پاکبازگی و سادگی، اس صنعت رنگین کے وہ زریں اوصاف ہیں جن کی بدولت پیران حسن آفریں چشم نظارہ بازگو ایک ہی جلوہ سے مسحور کر لیتے ہیں۔

درازی قامت کے اعتبار سے یہ تصاویر قد آدم تو نہیں کہی جا سکتیں، لیکن بلاشبہ اصل و نقل میں بہت کم فرق ہوگا۔ صانع کی شوخی و تحریر کے فریادی نقوش کا ہر عضو بدن بخوبی نمایاں ہے، اس سے انکا حسن کفر پرور بے نقاب ہو کر اور بھی دوبالا ہو گیا ہے۔

میشتر تصویریں قومی ہیکل جڑاروں کی ہیں جو فنی باریکیوں کے لحاظ سے شاہانِ مصر کے قد آور مجسموں کی ہم پلہ و ہم پایہ ہیں۔

دیواروں پر جو مناظر منقوش ہیں انکی شان خصوصی بزم رنگاں میں برگزیدہ ہستیوں کی صدر نشینی ہے یہی وجہ ہے کہ دور بہین نگاہیں ادھر ادھر سے ہٹ کر عین وسط میں جگہ پالیتی ہیں۔ ان جلیل القدر شخصیتوں کی تصویر کشی میں بودھوں نے سچ مچ قلم لوٹ دیا ہے۔

تصویروں کے نقشے جس درجہ تاثر و تمکنت سے ملو ہیں وہ اس امر کی بین شہادت ہے کہ یہ دقیق مشاہدہ ہی کا فیض تھا جو بودھ مصور حسن صورت کا اعلیٰ سپارہ پیش نظر رکھ کر ہر رنگ جذبات خط و قال

کی سعی تراش میں بلا تکلف عمدہ برآ ہوتے رہے۔

رنگ آمیزی سے قطع نظر، ڈھانچوں کی ساخت میں کوئی غیر ضروری لکیر یا کسی قسم کی کمی و بیشی مطلق دکھائی نہیں دیتی اور وہ قطعاً غیر متعبد و خود رو جذبات کا کرشمہ معلوم ہوتے ہیں۔ اجنتہ کا تمام سرمایہ آمد ہی کی برکت ہے۔ تلاش و تصنع کو ذرہ بھر بھی دخل نہونے کے باعث مصوّر کا قلندر آورد کی نگہاریوں کا شرمندہ احسان نہیں اس مستغنی از آرایش بسیار غلغلے نے روح کو ایک طرفہ بانگین کے ساتھ مادہ سے ہمدوش و بغل کر دیا ہے۔

ہر پیکر یا بستہ نے آپ اپنی مناسب جگہ لے لی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سارے مرقع میں اسکے لئے کہیں اور ٹھکانا ہی نہ تھا۔ تاثیر کمال کا یہ عالم ہے کہ اسکی جلوہ نمائی دیکھنے والے کیفِ عقیدت اور ایمان و محبت کے بادۂ سرخوش کے نشہ سے سرشار ہو کر نئی زندگی کے حصول کا احساس کرنے لگتے ہیں۔ اجنتہ کے جانفزا نظارے فردوسِ بروئے زمین کا نقشہ پیش نظر کرتے ہیں اور اسکے مقدس مخلات کے مکین نورانی مخلوق کی یاد تازہ کر دیتے ہیں ایک لمحہ کے لئے بھی تنافل روا نہیں رکھتے۔ اجنتہ کی مصوری کی مختصر سی کیفیت یہ ہے کہ قریب قریب سارے مناظرِ بدیع کی گذشتہ زندگی کی مختلف حالتوں کا مرقع

ہیں۔ ان میں دو چار مآویث کا بھی آئینہ ہیں اور عہد گزشتہ کی درباری زندگی کا جیتا جاگتا نمونہ شمار ہوتے ہیں۔ کئی کئی تصویریں ایک مسلسل روایت کی توضیح کے سلسلہ تعیم میں مربوط ہیں۔ لیکن یہی کیفیت اٹلی کے عہد وسطیٰ کی مصوری کی بھی ہے۔

مشرقی صنّاع کا طرہ امتیاز یہ ہے کہ وہ چند خطوط سے تمام و کمال جذبات کی تصویر اتار لیتا ہے یہ خصوصیت جس عہد بودھوں کے یہاں نمایاں ہے کسی دوسری جگہ مشکل سے ملے گی۔ ان کے سادہ و بے تکلف حواشی کا اثر مغرب کے بہت سے مالک پر پڑا۔ چنانچہ یونان کے ظروف کی زینت یہی سادہ جدول ہے۔ ہالین کی ڈرائنگ کا وصف بھی یہی ہے۔ مگر بودھوں کے متبع کاثرہ ہونے کے باوجود بھی ان کے سامنے سب پانی ہے۔

مصوری کے لئے جن باتوں کا جاننا ضروری ہے، بودھ ان سب کے واقف و ماہر تھے۔ تصویر کا سا پختہ ڈھالنا، خاکہ بنانا، پیمانہ میں حسب ضرورت کمی و بیشی کرنا، سطح کا ابھارنا، اور تصویر کو جلا دینا وغیرہ ان کے ہاتھ کے کرتب تھے۔ معمولی لکیروں سے افراد کی کیفیت نفسی کی نمایندگی اور جذبات کی تشکیل ان کے نزدیک ایک کھیل تھا۔ آج تک کوئی ایسی مثال نہیں ملتی جو ان تمام اوصاف سے متصف ہو اور

بودھوں کی حاصل تخلیق سے آنکھ ملانے کی جرات کر سکے۔

اس مستحکم، مستند اور موثر طریق عمل کی نادر مثال غارِ ملا میں ملتی ہے۔ مندر کی بائیں جانب ایک تصویر ہے جو غالباً بدھ ستوا لیکٹیشور یا گوتم کے ہاتیاگ (اشیارِ عظیم) کا عکس ہے اور اس عکس کی یاد دہانی کرنی ہے جبکہ شہزادہ گوتم حقیقی سکونِ قلب کی جستجو میں دنیا کی جاہ و حشمت اور سطوتِ سلطانی کو لات مار کر محلاتِ شاہی کو خیر باد کہتا ہے یہ تصویر جہامت میں اصل سے نکلتی ہوئی ہے اور قدرے خم کھائے ہوئے ہے۔ دائیں ہاتھ میں کنول کا نیلگوں پھول اپنی بہار دکھا رہا ہے چہرے سے حزن و ملال اور غمخواری و دلداری مترشح ہے۔ تصویر ہذا کے مشاہدے سے اس امر کا احساس ہوتا ہے گویا کسی ایسے شریف النفس انسان سے آنکھیں چار ہیں جس نے آمیزہ کے لئے کوئی اندوہناک طرزِ زندگی اختیار کرنے کا تہیہ کر لیا ہے۔ امیرانہ زندگی پر فقر و فاقہ کو ترجیح دیکر عیش و آرام کے جملہ سامانوں کو یکجہت ترک کر دینے کی ابتدائی تمغیاں اس اندازِ دلربائی کے ساتھ مستقبل کی راحت و سکون کی آسیدِ حصول سے مخلوط ہیں کہ داد نہیں دی جاسکتی۔

ساخت و تراش کے اعتبار سے یہ تصویر بولٹلی (Botticelli)

اسکول کے کارناموں سے کسی طرح پیچھے نہیں ہے۔ دوش و

بارش اس خوبی سے نقش کئے گئے ہیں جنہیں دیکھ کر سادگی از خود رفت ہو گئی ہے۔ اس پر بے نیاز تھک جبرول نے چار چاند لگا دیے ہیں۔ گوشت و پوست سے رنگ حسن اور جوشِ نمو بے اختیار پھوٹا پڑتا ہے۔ رخ سے نزاکت ٹپک رہی ہے۔ فوراً آنکھیں مستی کا پیمانہ پیش نظر کرتی ہیں۔ گو ابرو صرف ایک ترچھے خط سے نمایاں کئے گئے ہیں۔ لیکن انہیں دیکھ کر شاہدوں کے دل پر کٹار چل جاتی ہے۔

ایثارِ عظیم کے اس محبت اثر منظر میں معمولی افراد کے نقوش بھی اسی حسن و خوبی کے مالک ہیں جو خاص الخاص کا حصہ ہے۔ ہر شخص ایک ہی نغمہ عمل (Action Song) کی دھن میں محو ہے۔ مقتدر ہستی کو نمایاں کرنے کے لئے اُسکے دست مبارک میں کنول کا آسمانی پھول دیکر مصوّر نے کمال فن اپنے تصورات و تخیلات کی دنیا پر ہلکا سا پردہ آویزاں کر دیا ہے۔

کنول کی ڈالیوں کا پُریچ خم، پنکھڑیوں کی رنگین بارش اور مڑھکا ہوئے پھولوں کا موج کے ساتھ لہرانے کا دل فریب نظارہ خفاقت کیفیتوں میں دل و دماغ پر کس طرح اثر انداز ہوتا ہے۔ مصوّر کی جنبشِ قلم کے ایک ہی اشارے سے سارا راز عیاں ہو جاتا ہے۔ پھر مذہب کے لطیف عقائد کو جس انداز سے تصویر کے سانچے میں ڈھالا ہے اس کا تو کھانا ہی

کیا۔ اذھر علم موسیقی کی واو دی جارہی ہے اور اذھر اولیکٹیشور کی جانب
راست شریکیں ملکہ پابندی و انسداد کے باوجود بھی اپنے آپ کو جذبہ عقیدت
کے حوالے کئے دیتی ہے۔ آسانی مخلوق کی نقل و حرکت کے لئے تو اس کیفیت
پر در منظر کی اہمیت کو اور بھی دو بالا کر دیا ہے۔

کارنگر کے مذاق سلیم، دماغی تربیت اور بے خون و خطا قلم اسب
نے ملکر اسکی کیفیت ذہنی کی پردہ پوش، سبک نقاب ایک ایسی نگاہ
بے اُلٹ دی ہے کہ جسکی نظیر نہیں ملتی۔ خط و خال کے عمل و صنع میں
گوناگوں رنگ آمیزئیوں سے جان سی پڑ گئی ہے۔ گردشِ روزگار کی
تغزبی کش کش نے ان صورتوں کی نفاست کو بہت حد پہنچایا ہے لیکن
باقیات اب بھی وضع داری کے پابند نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اب سے
اٹھارہ سو برس پیشتر انکے رنگ و روغن کی جو کیفیت تھی اسکا کچھ کچھ انوارہ
کیا جاسکتا ہے۔ یہی دھندلی چمک جو اب زرق برق برق پوشاگوں اور چہرے
نورسے کے بگڑے ہوئے نشان بتاتی ہے کبھی آنکھوں کو خیرہ کر دیتی ہوگی۔
غارت کی ابتدائی مٹوری کے علاوہ بودھوں کے ”بیک گراؤنڈ“

تصویروں کی بہ نسبت زیادہ شوخ ہے۔ حالانکہ بعض مصور دلہنے ایسا
کرنے سے گریز کیا ہے تاہم جنت کی بیشتر مثالیں اسی عایانہ رنگ
میں رنگی ہوئی ہیں۔ لیکن کہیں کہیں چند ایسی تصویریں بھی ملتی ہیں جو

متذکرہ بالا تصاویر سے بالکل متضاد ہیں۔ گو سادہ و سبک بیک گراؤنڈ اور شوخ رنگ مناظر کی تعداد کم ہے لیکن یہ اقلیت بھی قدیم مناظر کی حیرت انگیز کامیابی کی ہمہ تن معترف ہے۔ آخر الذکر مناظر کو دیکھ کر منہ ب کے مشہور وینیشین (Venetian) اسکول کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ ان استادان فن نے اپنے نگار تخیل کے نقش و نگار کی دلفریبی برقرار رکھنے کے لئے کسی بھی ممکن عمل تدبیر پر کاربند ہونے میں کوئی دقیقہ اٹھانیں رکھا۔ شاید اسی لئے کامیابی و سرخروئی انکسار نہ انکے قدم چومتی نظر آتی ہے۔ بودھ تصور اپنے پیکر تصویر کے آئینہ رُخ کو جلادینے کے لئے اسکی کُل پچاں کو ایسا سیاہاب کر دیتا ہے کہ یسلی شب کے گیسوئے مشکیں اک نظر دیکھتے ہی رشک سے بیچ کھا کر بکھر جاتیں۔ رنگ آمیزی کی ایک عظیم النظیر مثال غار عا میں موجود ہے۔ ”مہا ہنس جاتنگ“ اسکا حاصل ہے اور یہ ولادت کی ایک پُر طعف روایت پر مشتمل ہے۔ کہتے ہیں کہ مہارانی کیم نے خواب میں بہت سی سترے پروں والی ہنسنیاں دیکھیں اور مہاراج سام کیم سے ایک ہنسنی حاصل کرنے کے لئے مقرر ہوئی۔ ملکہ کی دلجمعی کے لئے بادشاہ نے شاہی ہتیا کو طلب کر کے اس غیر معمولی خدمت پر مامور کیا۔ ہتیا دانے کسی طرح موقع پا کر ”ہنس راج“ کو اپنے دام تزد

میں مبتلا کر لیا۔ ہنس راج کی تمام رعایا بادشاہ کو گرفتار بلا دیکھ کر جادہ وفا سے متحرف ہو گئی۔ لیکن اسکے جان نثار کمانیر ”سوکھا“ نے اس حال میں بھی اسکا ساتھ دیکر حق تک ادا کیا۔

دونوں اسیر یا بچوالاں سام یم کے حضور میں حاضر ہوئے۔ مہاراج نے انکی مستہم باشان توفیر و مدارات کی اور جب ہنس راج کا وعظ ختم ہو گیا، تو ان دونوں کو خلوص کے ساتھ آزاد کر دیا۔ تاکہ وہ خوش خرم سوئے آشیاں پرواز کریں اور چتر کوٹ پہنچ کر اپنے نشین کی دلچسپیوں سے دوبارہ لذت یاب ہوں۔ اس ”جاتک“ کا بقیہ حصہ خود مورخ کی زبان سے سنئے ”یہ کہہ کر آقا نے اپنی کمائی ختم کی۔ اور طفل نوخیز کو شناخت کیا۔ اسوقت چٹا، شاہی صیاد، زاہدہ کلیم مہارانی اور سمری پتہ مہاراج تھے۔ گوتم کے معتقدین بادشاہ کے مصاحب آئندہ سوکھا اور ہنس راج خود میں ہی تھا۔“ (کوویل) تذکرہ کماوت جسد پر تکلف اور عجیب النوع ہے۔

مصور کا کارنامہ بھی آنا ہی عجیب و غریب ہے باہ شاہ اپنے مصاحبوں کے درمیان میں روفق افروز ہے۔ ایک محافظ شاہی چتر بنھالے

ہوئے ہے۔ دوسرا چتر جھل رہا ہے۔ تیسرے کا رنگ بدن شاہ ہے کہ وہ کوئی حبشی غلام ہے۔ بادشاہ کے قدموں میں بھی ایک

شخص بیٹھا ہے۔ اس کے جسم کی رنگت قدرے شوخی لئے سُرخ
 نال ہے۔ بلا چشمہ یہی شاہی صیاد ہے۔ جو ہنس راج کی گرفتاری
 کی داستان سنا رہا ہے۔ مجلس کے عین وسط میں ایک چھوٹے سے
 مرقع تخت پر دو ہنس ٹمکتے ہیں۔ ہنس راج کے فرق پر ایک چھتر
 سایہ نگن ہو کر اسکا احترام کر رہا ہے۔ ایک آراستہ و پیراستہ تفات
 سارے منظر کی بیک گراؤنڈ کا کام دے رہی ہے اور یہ راز بھی
 افشائے دیتی ہے کہ اس معاملہ کا لگاؤ صرف بادشاہ کی ذاتِ خاص
 سے ہے۔

اسی تصویر کے پہلو میں ایک دوسری جگہ پھر وہی صیاد
 نظر آتا ہے۔ جو اپنے ہاتھوں میں دو سنہرے ہنس دبائے ہوئے ہے۔
 مستقیم ہنسوں کے ہم نژاد و خوزدہ ہو کر ادھر ادھر اڑتے جاتے ہیں۔
 سامنے ایک جھیل ہے جسکی سطح کنول کے گلابی پھولوں اور انواع و اقسام
 کے پل بوٹوں سے ڈھکی ہوئی ہے۔ آبی پسند منڈلا منڈلا کر کلیں کر
 رہے ہیں۔ مصوّر نے تصویر کے رنگنے میں دراصل کمال دکھایا ہے۔
 جسم کی رنگت ہلکے گلابی اور بھورے رنگوں کی آمیزش سے نمایاں
 کی ہے۔

سمیں کہیں سنگ سبز کا استقال ہوا ہے۔ جس سے یہ پتہ چلتا

ہے کہ بسا اوقات معمولی رنگوں کی ضرورت بھی پڑ جاتی تھی ۔
 آرایش کا سامان اور دوسری ضروری چیزیں مختلف رنگوں سے
 دکھائی گئی ہیں ۔ اس تصویر میں اسقدر واقعیت بھری گئی ہے کہ
 جسکا جواب نہیں ملتا ۔ اول تو کہانی ہی نہایت مؤثر اور حیرت انگیز
 ہے ، پھر بادشاہ اور ہنس راج کا مکالمہ تو اور بھی سونے پر سہاگہ
 بن گیا ہے ۔

مُصوّر کے قلم نے یہ ساری کیفیت آنکھوں ہی آنکھوں میں
 نمایاں کر کے اپنی زبردست مشاقی کا ثبوت دیا ہے ۔ صیاد کا انداز
 کہہ رہا ہے کہ وہ اپنی رام کہانی ختم کر چکا ۔ اور جلشی غلام کی صورت
 بتا رہی ہے کہ اسکا بیان صحیح ہے ۔ ہرٹ یہی نہیں بلکہ اس سے
 ایک اور جذبہ کا بھی اظہار ہوتا ہے جو اسکی بقیہ کارروائی سے بیداری
 دہلے لوٹی کا آغاز ہے ۔ ہنس راج کی تلقین سے بادشاہ کسقدر متاثر
 ہوا اور اہل دربار پر کیا کیفیت طاری ہوئی ، تصویر اسکا سچا آئینہ
 بن گئی ہے ۔

لودھ مُصوّر کا بڑا کمال یہ ہے کہ وہ قدرتی حرکات و سکنات
 اور ادا و انداز کو ایک ماہر نفسیات کی حیثیت سے عیاں کرتا ہے ۔
 بالخصوص ہاتھ کے ذرا سے اشارے سے وہ کام کر جاتا ہے جو

کسی دوسری طرح ممکن ہی نہیں۔ پروفیسر براؤن کی رائے ہے کہ ”ایجازِ علم و ادب کے دور کے بعض رومن مصوروں کو بھی یہ کمال حاصل تھا“ لیکن پروفیسر مذکور کا یہ بیان ایک حد تک جانبداری کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ اور اس میں بڑے نام حقیقت نظر آتی ہے۔ اگر دونوں اسکولوں کے شاہکار پیش نظر رکھ کر آزادانہ تنقید و موازنہ کیا جائے تو اس دور میں رومن مصور بودھو کی گرد بھی نہ پاسکیں گے۔

بودھ مصور کی مصنوعات کی دراز و نازک انگلیوں کے جادو بھرے اشاروں ہی سے قصہ کی توضیح ہو جاتی ہے لیکن رومن مصور اس طریقہ عمل پر آمادہ بکار ہو کر خود اپنے ہی جذبات کے اظہار میں کچھ کھوسا جاتا ہے۔ درحقیقت بودھوں کی اس خوبی کی مثال صفحہ ہستی پر کہیں چراغ لیکر ڈھونڈھنے سے بھی نہ ملے گی۔ ہندوؤں کے یہاں ”مدرا“ (نشانی دست) کو خاص اہمیت دی گئی ہے۔ چنانچہ ہندی فنوں کا کوئی شعبہ ایسا باقی نہیں جو اسکی دست اندازیوں سے بری ہو۔ مدرا بجائے خود غور و فکر کا ایک حسین موضوع ہے۔ ہاتھ کی ایک ایک وضع اور انگلی کا ایک ایک انداز تہ و امن گنجینہ اسرار چھپائے ہوئے رہتا ہے۔ بودھوں

نے بھی اس امتیاز کو بحسن کمال برقرار رکھا ہے۔ انکا ہر پیکر زندہ دل انگلیوں کی ایک خاص زبان کا مالک ہے۔ غار کا وہ منظر جو درباری زندگی کا عکس ہے ہاتھ کی حرکات و سکنات سے اظہارِ مدعا کا بہترین نمونہ ہے۔ گو تصور اپنی مخلوق کو قوت گویائی عطا کرنے کی قدرت نہیں رکھتا لیکن کیفیت یہ ہے کہ ع

نطق بتیاب تکلم ہے تکلم بیکل ، (بتیاب بریلوی)

ہر پیکر لب بستہ ایک ایسی نا آشنائے گوش اور بے نیاز سامعہ زبان میں اظہار حال کرتا دکھائی دیتا ہے، جسے صرف آنکھیں سن اور سمجھ سکتی ہیں۔ کلائی کا لطیف خم انگلی کی دلپذیر حرکت دونوں ہاتھوں کا مضبوطی کے ساتھ بڑھنا اور دوسری بیشمار ادائیں اس درجہ معنی خیز ہیں کہ جب تک ساری کہانی جو مناظر کا ماخذ ہے قبل از دید معلوم نہ ہو عام نظریں حقیقت کے پاس تک نہ پھٹکنے پائینگی۔

موسیو ایکسل یارل (Axel yarl) جو پانچ نظر وندیزی تصورین کی صف میں ممتاز حیثیت کے مالک ہیں۔ بودھوں کے محاسن فن کو نمایاں کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ اجنتہ کی تصاویر مختلف الازمنہ اور مختلف النوع ہونے کے علاوہ صنائع و بدائع فن کے اعتبار سے بھی مختلف مدارج میں منقسم ہو سکتی ہیں۔ غار کا ع

۱۷۱ء کی تصاویر میں بودھوں نے رنگ آمیزی کے وہ جوہر دکھائے ہیں جنکی نظیر قرون وسطیٰ کے مصری سرادیب، المانوی مجید اور پاپائی کے کلیسا و مکانات ہم وضع ہونے کے باوجود بھی پیش کرنے سے قاصر ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ مشاطہ قدرت نے بودھوں کے پیکران خیال کے روئے رنگین پر غازہ مل دیا ہو اور آغا نے تعمیر کا رنگ بعد پھیکا پڑنے کی بجائے سوخ ہو گیا ہو۔

رنگوں کی بوقلمونی اس امر کی ناقابل تردید شہادت ہے کہ بودھ مضمون حسن انداز پیدا کرنے میں یدِ بطولی رکھتے تھے۔ غار ہائے اجنتہ کے مرقعے آج بھی اپنے مخصوص رنگ میں یہی حقیقت ظاہر کرتے نظر آتے ہیں۔ اجنتہ کی تصاویر کی اہمیت اجتماعیہ قابلِ داد ہے انکی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ اشکال و صور کا قد و قامت ماحول کی وسعت سے بغایت متناسب ہے۔ مہتمم بالشان تصاویر کو دیگر تاشیل کی مجلس بے ہنگام سے میز کرنے میں اساتذہ قدیم نے معجز نائی سے کام لیا ہے۔ اشکال و اوضاع کے تعمق و بالیدگی یا بلندی و پستی کو ہلکے یا گہرے رنگ سے نمایاں کیا گیا ہے۔ سطح زمین بالکل ہموار ہے اور دیواروں کا سایہ قطعاً مفقود۔

خط و خال اور تناسب اعضا میں فطری مطابقت بدرجہ اتم

موجود ہے۔ تصویر کے زیریں و بالائی حصوں میں اغلاط کا شائبہ بھی نظر نہیں آتا۔ بدھستسوا او لیکٹیشور کی تصویر کی تمام تر خصوصیات معراج کمال پر پہنچی ہوئی نظر آتی ہیں۔ یہ تصویر مائیکل انجلو (Michael Angelo) کی تصویروں سے بہت کچھ مشابہ ہے۔

اگر بدھ کے چہرے کی کوئی تصویر جو عہد قدیم کی یادگار ہو کیپلا سکینا (Capella Sextina) کے کسی شاہکار کے پہلو بہ پہلو رکھ دی جائے اور صوری افتراقات کو نظر انداز کر دیا جائے تو یہی گمان ہوگا کہ دونوں تصویریں ایک ہی مَصَوِّر کی رہیں کار ہیں۔ بودھوں کی فنی کارگرداریوں کو دُنیا کے مَصَوِّر میں جو تفوق حاصل ہے وہ موجودہ تصاویرِ عالم کو ایک ہزار سال بعد بھی میسر آنا مشکل ہے۔ لباس کی شکن اور زیورات کی نغمہ ریز حرکت ایک ایسے مسخو کن طریقہ سے واضح ہوئی ہے جو صرف بودھوں ہی کا حصہ ہے۔

درحقیقت انکا فن بہت مہیا ہوا اور ہر پہلو سے مکمل و اعلیٰ ہے انکی مخلوق انکے جسم انسانی کے مالہ و ماعلیہ کے بے انتہا وقوف کی آئینہ دار ہے۔ انکے رشحاتِ قلم نے بعض بعید از قیاس تصویروں کے قالب میں بھی زندگی و واقعیت کی روح پھونک دی ہے۔ بوسٹلی (Botticelli) پریمیا ویرا (Primavera) اور اجنتہ کے غار

عہ کی جانب راست کی نسوانی تصویریں اس درجہ ہمرنگ ہیں کہ
 اُن کے مستخرج ہونے کا احتمال ہوتا ہے۔ تشریح اعضاء انسانی
 اور تناسب و تشابہ نمایاں کرنے میں جو کامیابی بودھوں کو ہوئی ہے
 اُسکی مثال عُفا ہے۔ اجنت کی مصوری بحیثیت مجموعی اہل ہنود کی
 قومی خصوصیات کے ہر پہلو پر حاوی و متصرف ہے۔ صرف یہی نہیں
 بلکہ کہیں کہیں پردہ مجاز میں حقیقت کی جلوہ نمایوں کو اس شان
 کے ساتھ عیاں کیا ہے کہ بے اختیار ہاتھ چوم لینے کی خواہش ہوتی ہے
 انسانی آنکھ کی ماہیت سے بودھوں کے بصیرت فروز اوقات نے
 انکے حسنِ کمال میں چار چاند لگا دئے ہیں۔

بودھ تصور کی صنعت کاملہ کا طور اس منظر میں خوب ہوا ہے
 جو ایک لذتِ آشنائے درد و دوشیزہ جمال کے بیگانہ ہوش جلوؤں کے
 تنوع اور تشنہ کام افزائشِ حسن کی اضطراب سے مستمتع ہے۔ رنگین
 ادا دوشیزہ ارتقاءِ شباب کی کرشمہ آفرینیوں، ہوشِ نو کی فطری جدت
 طرازیوں اور وفورِ شوق کی بدقسمت رعنائیوں کی حیا سوز کشمکش سے
 مشغول ہو کر ضبطِ نالہ دل کی قید و بند سے آزادی مستعار لیتی ہے۔
 اور اس ریلے کے اترانے تک مغنیہ بن کر روح کی بمقار یوں کو پُر سوز
 نغموں کی دنگ ازلے میں تحلیل کرنے کی دھن میں غور رہتی ہے۔

کرتالیں چنچل و مستانہ حرکات سے بخود ہو کر اسکی ہم آہنگ ہو جاتی ہیں اور اس بیدار کن فتنہ کی ہر جھبش انگشت اپنی پیہم نیش زنی سے خوابیدہ نمنوں کو بیدار کر کے انکی زخمی روح کو فضائے بسیط میں منتشر کر دیتی ہے۔

جہاں مجبور جذبات کو عریاں کرنے میں بودھ اہل فن کا قلم اتنا رشک آفریں ہے کہ ادعائے ہم فنی کے لئے اغیار کے منہ میں پانی بھرتا ہے وہاں محسوسات قلب کے اظہار حقیقی کی عدم ضرورت کے احساس کو واضح کرنے میں بھی اسیقدر مجرمانہ ہے کہ اسکے ہمرتبہ ہونے کا کسی کو وہم و گمان بھی نہ ہو سکے چنانچہ جس انداز سے اس خیال کو ادا کیا گیا ہے وہ از حد سادہ و معمولی ہونے پر بھی بڑے معرکہ کا ہے اگر کسی کو چور جھیلنے کی خدمت سپرد کی گئی ہے تو کسی کو گھڑا دیدیا ہے، اور کوئی پھول لئے ہوئے ہے۔

سیگری کا خزانہ مصنوعات بھی اجنتہ کے غاروں کی طرح صناس دل کو بہتوسل نگاہ صنائع کے تخرفن کا پورا احساس کرا دیتا ہے۔ ہاتھوں کی وضع، بید نہ چل ہے اور ان میں پھل پھول و نیز مختلف ساز خاص خوبی کے ساتھ دے دئے گئے ہیں۔ گو سیگری اور بارغ کی صنعت بعض صورتوں میں اجنتہ کی ہمسری نہیں کر سکتی لیکن ہمیں

شہد نہیں کہ وہ انھیں ارباب فن کی درگاہ کی فیض یافتہ ہے جو
 بدلتوں اجنتہ کے رُوپوش غاروں میں مصروف کار ہے، اسی لئے
 اسکی نام نہاد سقم و سوقیت ہر طرح نظر انداز کئے جانے کے قابل ہے۔
 سطح دیوار پر رنگ آمیزی و نگکاری کے جوہر دیکھنا فنوں قدیمہ
 کی یادگار ہے۔ ہندوؤں کی پرانی کتابوں میں اس قسم کے بیشمار ثبوت
 ملتے ہیں۔ چنانچہ مہابھارت ہی میں پانڈؤں کی ایک تعمیر کا ذکر
 آتا ہے جسکی ساخت بہت عجیب و غریب تھی اور دیواروں پر رنگ
 روعن کا اتنا نفیس کام تھا کہ خشکی کی جگہ پانی اور دیوار کی جگہ
 دروازہ نظر آتا تھا۔ اسی لئے درِ یودھن کی نگاہ غلط انداز نے بارہا
 فریب کھایا اور بھری مجلس میں اس فرعون مزاج کی تشہیر کرائی۔
 معلوم نہیں کہ یہ فن مہابھارت کے عہد میں کسی دوسری
 صورت میں رونا ہوا یا نہیں مگر اسیں کوئی شک نہیں کہ بودھوں
 نے اسکا تتبع کر کے وہ کمال حاصل کیا جو تا ابد یادگار و درکار رہیگا۔

عہد مغلیہ کی مصوری

سولہویں صدی کے شروع میں اور سلطنت مغلیہ کی ابتدا کے ساتھ ہی ساتھ فن مصوری کے جدید باب کی بھی بنیاد رکھی گئی جس کی ارتقا و ترقی سولہویں صدی کے آخری نصف دور میں شروع ہوئی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب اکبر اعظم سربراہ سلطنت تھا۔ عہد جہانگیری میں مغل مصوری کا آفتاب ترقی نصف النہار تک جا پہنچا لیکن چونکہ سنگ بنیاد کچھ زیادہ مستحکم و پائدار نہ تھا اس لئے وہ فلک بوس عمارت جو پہلوئے ریگ سے اٹھ کر فضاے رنگین کی بلندیوں میں پہنچ گئی تھی عرصہ دراز تک غیر متزلزل نہ رہ سکی۔ چنانچہ شاہجہاں کے برسرِ اقتدار ہوتے ہی اس فن کا زوال شروع ہو گیا۔ اس کی وجہ یہ ہوئی کہ شاہِ وقت کی تمام تر توجہ فنِ تعمیر نے جذبہ کر لی، چنانچہ اس ذوقِ کامل نے جنونِ عشق کو وہ حسنِ صورت عطا کیا جو حشر تک ممتاز صورتوں میں سرتاج رہے گا۔ گو شاہجہاں کے اس یک طرفہ انہماک کا دوسرے فنون پر مضر اثر پڑا تاہم اس کے عہد میں فنِ تصویر کو صفحہ ہستی سے معدوم

کردینے کی کوئی کوشش نہیں ہوئی۔ ہاں اورنگ زیب کی
ہوس عالمگیری نے فنون لطیفہ کا جنازہ ہی نکلوا کر دم لیا،
لیکن اس حالتِ زہوں میں بھی مصوری اُفتاں و خیزاں نوابانِ
اودھ کے دربار تک جا پہنچی اور برسوں ان کے زیر سایہ جاں کنی
کی حالت میں زندگی بسر کرتی رہی۔ بالآخر اٹھارھویں صدی
کے اواخر میں برطانوی سطوت و اقتدار کے نادیدہ ہاتھوں جام
شہادت نوش کر کے فنا کی میٹھی نیند سو گئی۔

عہدِ مغلیہ کی مصوری کا زمانہ کم و بیش ڈھائی سو برس تک
رہا، اس کے وطنِ مالوت ہونے کا جائز فخر ہرات اور سمرقند کو
حاصل ہے، جہاں پندرھویں صدی عیسوی میں شاہانِ تیموریہ
کی سرپرستی میں ایرانی صنعت گری اوج و کمال کی انتہائی بلندی
پر پہنچ گئی تھی۔ بعض اہل الرائے اصحاب کا خیال ہے کہ مغل
مصوری اپنے مولد و ماوے کو خیر باد کہہ کر لالہ زار ہند میں چلی آئی۔
۱۹۳۷ء میں ہندوستان پر امیر تیمور کا حملہ ہوا، لیکن

ملکی فنون پر اس یورش کا مطلق کوئی اثر نہیں ہوا کیونکہ تاتاری
قبائل قتل و غارتگری و خونریزی و آتشزدگی کے سوا اور کوئی دوسری
یادگار اپنے پیچھے نہیں چھوڑ گئے۔ خلافتِ تیمور پر ان کے متقدمین کے

جمل و بربریت کا سایہ بھی نہیں پڑا۔ درحقیقت ایران کے حکمرانوں میں ان سے زیادہ مُتدب، علم نواز اور دلدادہ علوم و فنون کا خُدار کسی دوسری نسل میں آج تک پیدا نہ ہوئے۔ مُصوّرِی کے آغاز و عروج کا بھی اُن کی ذاتِ بابرکات سے براہِ راست تعلق رہا ہے۔ چنانچہ درباری علوم و معارف کی صفت میں اسکو ہمیشہ بلند درجہ ملتا رہا اور مشہور و معروف مصوّر نسلِ شاہی ملازموں میں شمار ہوتے رہے۔

ہمزاد نے سلطان حسین والی خراسان کی ہنرمندی کے دہنِ شفقت میں رنگ آمیزی و تصویر سازی کے وہ جوہر دکھائے کہ دیکھنے والے انگشت بدنداں رہ گئے۔ جب چند ہویں صدیِ رخصت ہو رہی تھی تو دُنیاۓ مشرق ہمزاد کو اپنے عہد کا بے عدیل و پیش رو مصوّر تسلیم کر چکی تھی، اور مغرب نے بھی اُسے مشرق کا سزناج مصوراں تسلیم کر لیا تھا۔ ہمزاد کے کمالات کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جاسکتا ہے کہ بادشاہِ بابر بانیِ سلطنتِ مغلیہ اپنی توڑک میں اس کا شائع ہوا اور اُسے اُس کے ہم پیشہ معاصرین پر فوقیت دی۔ بابر کی تحریروں سے معلوم ہوتا ہے کہ اُس نے ہمزاد کے شاہکاروں کا تقادانہ معائنہ کیا ہے۔ اس یکتائے فن و یگانہ روزگار مصوّر کے مائتدہ فن کے خوشہ چنیوں نے ہند میں محلِ اسکول کی بنیاد رکھی، اور اکبر کی

فیاضانہ داد و دہش نے اسے قابل رشک تقویت دی۔
 مغل بادشاہوں کی امتیازی خصوصیت ان کی علمی و فنی
 دہشیوں ہی میں مضمر ہے۔ بابر نے دشمنوں کے نزعہ میں دم توڑا
 اور اسے اتنی ٹہلت بھی نہ ملی کہ استو کام سلطنت کے لئے کوئی علمی
 قدم اٹھاتا۔ پھر تمکین ذوق کا ذکر ہی کیا۔ ہر نفع اکبر کا عہد ایک
 حد تک امن و عافیت کا دور کہا جاسکتا ہے۔ بعض زندہ علامات و
 نشانات کی بنا پر (جن کا تعلق براہ راست صنعت گری و مصوری
 سے ہے) استدلال کیا جاتا ہے کہ اکبر کو فن تصویر سے خاص دلچسپی
 تھی۔ چنانچہ اُس نے مصوری کی بقا و بہبود کے لئے وہ کام کیا جو اُسکی
 شایان شان تھا۔

عہد اکبری میں مصوری کی جو کیفیت تھی اُس کا حال شہرہ
 آفاق ابو الفضل نے آئین اکبری میں بالتفصیل قلمبند کیا ہے۔
 شہنشاہ اس فن رنگیں کا قدردان ہی نہ تھا بلکہ اسے مصور اور
 اُن کے تخیل کے نمونوں سے عشق کے درجہ تک دلچسپی تھی۔ چنانچہ
 اس مدینہ اُسکی بے پایاں و عام فیاضیوں کا آنا شہرہ ہوا کہ مالک
 غیر کے اہل کمال اس کے جود و سخا کے چشمہ شیریں پر مور و بلخ کی
 طرح اُمڈ آئے۔ اُن متعدد ایرانی مصوروں میں سے جن پر اکبر نے

اپنا دستِ شفقت رکھا۔ چند منتخب اساتذہ فن کے نام جن کا ذکر آئین اکبری میں بھی ہے حسب ذیل ہیں :-

۱۔ غریخ ؛ ۲۔ عبدالصمد شیرازی ؛

۳۔ میر سید علی تبریزی ؛

اس مختصر فہرست سے مغل اسکول کی ابتدائی کارگزاری اور بنیادی کیفیت کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے ، نیز اس ماحول پر بھی کافی روشنی پڑ جاتی ہے جس کے زیر اثر اس کی نشرو ارتقا ہوئی۔ بیرونی مَصَوِّر کی آمد و رفت کا سلسلہ اکبر کی وفات کے بعد بھی برابر جاری رہا۔ چنانچہ جہانگیر کے عہد میں سمرقند کے اکثر ماہرینِ فن دُشوار گزار منزلیں طے کر کے ہندوستان آئے اور یہیں کے ہو رہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ عہدِ مغلیہ کے مَصَوِّروں پر ایرانیوں کا مستقل اثر پایا جاتا ہے۔ ان واقعات سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ مغلوں کی طرح مَصَوِّر مَصَوِّر بھی بیرونِ ملک سے اجنبیت و مُغَارَت کے رنگ میں ڈوبی ہوئی ہند میں داخل ہوئی۔ مگر جس طرح مغل تدریج ہند کے باشندوں میں خلط ملط ہو کر ہندوستانی شمار ہونے لگے اسی طرح مغل مَصَوِّر بھی ہندوستان کی ملکیت بن گئی۔

ان غیر ملکی اہل کمال کے دوش بدوش بالکمال ہندی مَصَوِّر

بھی دادِ فن دیتے اور ہندو صلہ و الوالعزم شہنشاہ سے خراج تحسین وصول کرتے رہے۔ درباری مصوروں میں ابوالفضل نے چند ہندوؤں کے بھی نام گنائے ہیں، مثلاً:-

۱۔ بساون (Basawan)

۲۔ وسونت (جسونت)

۳۔ کیسوداس، وغیرہ

اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اکبر کی قدردانی و کمال پروری ہمیشہ تظہیب سے محفوظ رہی۔ ہندو مصوروں نے جس صن و خوبی کے ساتھ ایرانیوں کے اثرات کو جذب کیا اس کا اندازہ اس بات سے ہو سکتا ہے کہ انھوں نے اپنے مڑتی کے ایما سے نظامی اور دیگر فارسی شعرا کے شاعرانہ جذبات کا تصویر کے پردے میں ایسا عکس آٹارا کہ خود ایرانی مصور عیش عیش کرنے لگے۔ ان مصوروں کے شاہکار دیکھ کر ماننا پڑتا ہے کہ ان کے کمالات نے صفحہ دنیا پر صرف چاکبستی ہی کا سکہ نہیں بٹھایا بلکہ ان بزرگوں کا نام بھی ابد تک کے لئے روشن کر دیا جو برسوں اجنبی کے غاروں کی آرائش و زیبائش کا سامان فراہم کرنے کے لئے کارفرما رہے۔

ایرانی مصوروں کے اثرات قبول کرنے سے پہلے ہندو مصور

قدیم اصولوں پر کاربند تھے مگر جیسا پروفیسر براؤن کا خیال ہے
 اُن کے آنے کے بعد دو مختلف الاصول ماہرین نے ایک ایسی جدید
 راہ عمل کی دانع بل ڈالی جو اس تعاون و اشتراک کا قدرتی نتیجہ تھی
 اور جس پر ہر کس و ناکس بیدریغ کا مزین ہو سکتا تھا۔ لیکن چونکہ
 بادشاہ کی پسند مقدم تھی اس لئے ہندوؤں کو اپنا راستہ برتنا پڑا
 تاہم ایرانیوں نے اُن کی خصوصیات سے ایک بڑی حد تک استفادہ کیا
 بعض قدیم تحریروں سے مغل مصوری کے عام حالات پر کچھ
 روشنی پڑتی ہے۔ تقریباً تمام اہل الرائے اس بارے میں متفق ہیں
 کہ یہ لوگ سرکاری ملازم شمار ہوتے تھے، حالانکہ انھیں کوئی مقرّرہ
 تنخواہ نہیں دی جاتی تھی، لیکن ہر کارنامہ پر بطور انعام و اکرام
 ایک معتدبہ رقم مل جاتی تھی جو تمام لوازم زندگی کی کفیل ہوتی تھی
 بادشاہ اُن کی بڑی آؤ بھگت کرتا اور خلوص کے ساتھ پیش آتا تھا۔
 اور یہی وجہ تھی کہ انھیں دربار میں امتیازی جگہ ملتی تھی۔

لے پروفیسر مومون کے بیان سے ایک اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مغل اسکول کے وجود
 سے پیشتر مصوری کی کیا کیفیت تھی؟ مگر یہ ایک ایسا عقدہ لاخبل ہے جس کی بابت
 خود پروفیسر براؤن بھی زیادہ واقف نہیں ہیں۔

مغل مصوری کے مختلف قلم ہیں، یہ تقسیم یا تو جغرافیائی نقطہ نظر سے عمل میں آئی ہے یا وضع تشکیل و تراش کی معمولی تبدیلیوں پر مبنی ہے۔ بہر صورت ان میں سے بعض مشہور قلم یہ ہیں:-

- (۱) دہلی قلم (۲) لکھنؤ قلم (۳) دکنی قلم (۴) ایرانی قلم
(۵) کشمیری قلم (۶) پٹنہ قلم (۷) جے پور قلم

اکبر کے عہد میں صرف دو طرز عمل مروج تھے جن کا فرق باسانی نمایاں کیا جاسکتا تھا۔ درباری مصوری میں مادیت کا عنصر غالب تھا اور وہ عوام کی طرز معاشرت و ملکی خصوصیات سے بالکل معرا تھی۔ دربار میں یہ فن رنگین شاہی تفریح و دلہنگی کا ایسا دلچسپ مشغلہ بن گیا تھا جس سے باہر کی دنیا قطعاً بے بہرہ تھی۔ رفتار زمانہ کے ساتھ ساتھ عوام میں بھی اس کا چرچا شروع ہوا، اور اب مصوّر آزادانہ زور قلم دکھانے لگے۔ اسی آزادانہ روش نے طرز جدید کی صورت اختیار کر لی جو رفتہ رفتہ درباری انداز و اداسے دور ہوتی گئی۔

عہد مغلیہ کی مصوری بحیثیت مجموعی حقائق کا بے نظیر مرقع پیش کرتی ہے۔ جہاں شاہی انداز اور درباری زندگی کی شاندار تصویر کے علاوہ عام مذاق کا مسالہ شاذ و نادر ہی نظر آجاتا ہے۔

ملہ پری پراون۔

مغل اسکول کے فنی کارنامے نہ تو طول و عرض میں بودھوں کے تخلیق کی ہمسری کر سکتے ہیں اور نہ ان میں فلسفہ مذہب کی وہ تابناک جھلک نظر آتی ہے جس نے زمانہ قدیم کی بودھ مصوری کو قبول عام کی خلعت بخشی تھی۔ غالباً مغلوں کی تصویر کشی کے پردے میں شیعہ و پاس مذہب کا مخلوط جذبہ بھی مستور ہے۔

اب تک صرف ایسے چالیس افراد کا پتہ لگا ہے جنہوں نے اکبر کے زمانہ میں دل کھول کر دافن دی تھی۔ لیکن ان کی سرگرمیوں سے مصوری کی روزافزون ترقی کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ غرض اس بلند پایہ و عالیشان تعمیر کی تکمیل جس کا سنگ بنیاد بابر نے رکھا تھا جہانگیر کے عہد میں ہوئی۔

سترھویں صدی کے اول نصف دور میں مغربی سیاحوں کی آمد آمد کا غلغلہ ہوا، ان میں سے بعض نے زندہ دل جہانگیر کی ان غیر معمولی دلچسپیوں کا بڑے دلکش پیرایہ میں تذکرہ کیا ہے جو مصوری کے دامن رنگین سے وابستہ تھیں۔ خود جہانگیر نے بھی اپنی توزک میں مصوری کا راگ گایا ہے۔ درحقیقت بادشاہ اپنے عہد کے مصوروں پر جس قدر نازاں ہوتا کم تھا۔

اس کے تذکرہ سے پتہ چلتا ہے کہ اس دور میں بھی ہندو

مُصَوِّر اپنے معاصرین سے پیش پیش رہے۔ جہانگیر نے برطانیہ میں دس
 کو اپنے عہد کا لاثانی مُصَوِّر تسلیم کیا ہے۔ لہٰذا اس کو خط و خال کی
 تشکیل اور وضع شبیہ میں اس قدر ملکہ حاصل تھا کہ خود اہل فارس
 کی بھی وہاں تک دسترس محال تھی۔ دُور دُور تک اُس کا ثانی نظر نہ آتا
 تھا۔ یہی وجہ تھی کہ ہر جگہ اُس کی پرستش تھی۔ ایک بار جہانگیر نے اُسے
 شاہ عباس صفوی اور اُس کے دربار کے دیگر ممتاز اُمراء و وزراء کی تصویر
 بنانے کے لئے ایران بھیجا جہاں مُصَوِّر موصوف نے بڑے کمال و فوہی
 کے ساتھ اپنے فرائض منصبی انجام دیے اور اس حُسنِ خدمت کے صلے
 میں بیش بہا تحائف کے علاوہ اس نے ایک ماہ بھی انعام پایا۔

جہانگیر کے عہد کے اساتذہ فن کی کوششوں کا حاصل سواری
 و شکار کے دلکش مناظر، والیان ملک، صاحب اقتدار رُوسا اور خدایسپا
 و جہاں دیدہ بزرگوں کی بارعب و تقدس تاب تصاویر ہیں۔ کبھی کبھی
 آزاد مطلق چرند و پرند، خود رو نباتات، اور سبزہ زاروں کے بصیرت فروز
 عکس سے بھی حُسنِ صورت کو نمایاں کیا جاتا تھا۔ غیر معمولی پتھروں
 اور نایاب و نادر الوجود جانوروں کی تصویریں بھی بادشاہ کی خاص
 فرمائش سے تیار ہوتی تھیں۔ ان میں سے بعض نادر تو اب تک موجود
 ہیں اور اہل بنیش کے روبرو اپنے بنانے والے کے کمالِ فن کا

زندہ ثبوت پیش کرتے ہیں۔ جس وقت مغل مصوری عروج و اقبال کے آخری منازل طے کر رہی تھی مغربی حُسن و انداز کے چند اعلیٰ نمونے ہندوستان لائے گئے، جہانگیر کے اشارہ پر ان کی نقلیں لی گئیں اور اس شعبہ میں بھی مغل مصوروں نے اپنا کمال فن دکھایا۔ بالعموم یہ تصویریں مسیحی تعلیم و تلقین اور ان افسانوں کا آئینہ تھیں جو مسیحی مبعدوں اور عیسائی مذہب سے تعلق رکھتی ہیں، شاید اسی لئے انکی فنی اہمیت قبول عام کا شرف حاصل نہ کر سکی۔

اہل مغرب اپنے ہمراہ ایک نیا مذہب اور اُس کی نشر و اشاعت کا خیال بھی لائے۔ چنانچہ برسوں تبلیغ مذہب کی ہوس فن تصویر کے پردے میں روپوش ہو کر عوام کے دلوں کو اپنے تیر نظر کا نشانہ بنانے کی سعی لا حاصل میں منہمک رہی۔ مگر لوگ اس طرف متوجہ نہ ہوئے۔ گو ہندوستانی مصور کبھی کبھی ان کی نقلیں اُتار کر اپنے ادراک کمال کا ثبوت دیتے رہے۔

شاہجہاں کے تخت سلطنت پر متمکن ہوتے ہی مصوری کا زوال شروع ہوا۔ رفتہ رفتہ ہندی مصور اُس شاہراہِ عمل سے دور ہوتے گئے جو مدتوں کی کشاکش کا نتیجہ تھی، اب نہ وہ خصوصیت

ہی باقی رہ گئی تھی جو عہدِ مغلیہ کی مصوری کی میراث ہو گئی تھی اور نہ وضع و تشکیل جذبات میں وہ پاکیزگی و نفاست نظر آتی تھی، جو جہانگیر کے عہد میں عام تھی۔ حالانکہ شاہجہاں کے زمامِ سلطنت ہاتھ میں لینے کے بعد بھی فنِ تصویر برسوں زندہ رہا، مگر اس کی حالت روز بروز اتر ہوتی گئی۔ چونکہ حکومت کا صدر مقام دہلی تھا اور مصوری شاہی دربار میں پروان چڑھی تھی اس لئے دہلی قلمِ عرصہ وجود میں آیا۔ جو آج تک اس زوال کی حالت میں بھی اپنے بقائے حیات کے لئے کم پیش کو شاں ہے۔

اورنگ زیب کے تعصب کی چیرہ دستیوں نے ضعیف العمر مصوری کو جلد ہی صفی ہستی سے مٹا دینے کا سامان فراہم کر دیا۔ بعض امرائے دربار جو جہانگیر کی آنکھیں دیکھے ہوئے تھے اب بھی اس فنِ لطیف کی رنگینوں کو برقرار رکھنے کے خیال میں تھے۔ چنانچہ چابکدست مصوروں کی قدروانی میں بڑی دریا دلی دکھاتے تھے۔ مگر چونکہ اب اس متحدہ نظام کا شیرازہ منتشر ہو چکا تھا جو بادشاہ کے زیرِ نگیں حسنِ عمل کے رنگارنگ جلوؤں سے اپنے ماحول کو معمور کر رہا تھا اس لئے اس کا تنزل بالکل یقینی بات تھی۔ پس اس پریشانی کے ہاتھوں تنگ آکر مصوری ملک کے مختلف اقطاع میں بکھر گئی اور

اس طرح مختلف قلموں کی صورت میں اطراف ملک میں اپنا رنگ
جمانے لگی۔

اورنگ زیب کے فاتحانہ حملوں کا طوفان عظیم مصوری کو دکن
بہالے گیا۔ جنوبی ہند نے اس کا پرجوش استقبال ہی نہیں کیا بلکہ
اس کے قالب نیم جاں میں تازہ رُوح پھونک دی۔ اب حیاتِ نو پانے
کے بعد مصوری نے دکنی قلم کی بنیاد رکھی، اور شاہراہ ترقی پر سرعت
گامزن ہونے کے لئے ایک جداگانہ انداز اختیار کر لیا۔ اس کے علاوہ
کوئی دوسری ایسی مثال نہیں ملتی جہاں شمالی ہند سے نکل کر مغل
مصوری نے اپنا سکہ چلایا ہو۔

دکنی قلم کے آخری ایام دکن سے کوسوں دور پٹنہ (بہار) کی
سرزمین میں بسر ہوئے۔ دکنی وضع کے مصوّر اپنے بزرگوں کے
وطن کی بھی خاک چھانتے پھرے مگر ناموافق حالات نے انھیں وہاں
دو گھڑی بھی چین سے بیٹھنے نہ دیا۔ اور قسمت کے مارے مصوّر تلاش
مناس میں برسوں ادھر ادھر سرگرداں رہے۔

روایت ہے کہ اورنگ زیب اس لئے مصوری کے درپے آزار
ہوا کہ ایک دفعہ چنپل کماری نے اُس کی شبیہ کی بُری طرح تزیین و
تحقیر کی تھی اور جس کا انتقام اُس نے شرع کی آڑ لے کر لیا، بہر حال

اس کے عہد سلطنت میں یہ فن کوئی ترقی نہ کر سکا۔ اور نگ زیب کے صاحبِ فراش ہوتے ہی ملک کے سیاسی مطلع پر بد نظمی و ابتری کے تاریک بادل چھا گئے۔ تاہم اس کے بعد دیگر شاہانِ مغلیہ نے تاہم اس فن کی حوصلہ افزائی میں کوئی دقیقہ اٹھانہ رکھا۔ حتیٰ کہ یہ فن نوآبانِ اودھ کی نظر چڑھ کر لکھنؤ جا پہنچا۔ لکھنؤ کی رنگین فضا میں سانس لیکر مصوری نے بھی نئے انداز نکالے، اور اس قدر فرغ پایا کہ واجد علی شاہ کی قد آدم تصویر ایسی پاکیزگی کے ساتھ بنائی گئی کہ ایک بار نظر ملتے ہی دنیائے مغرب کی مغرور جمال دوشیزہ کے ہوا اس پر آں ہو گئے۔

اٹھارھویں صدی کے اختتام تک مصوری بید خراب و خستہ حال ہو گئی تھی۔ انیسویں صدی کے آغاز میں پرتکلف مشاطہ مغرب نے اس پرانے سالِ عروس کے بخار آلود چہرہ پر غارہ رنگین کلا اور از سر نو اس کی آرایش و زیبائش کے طور نکالے۔

اس دورِ جدید میں چھوٹے پیمانے کی تصویریں مرغوب ہوئیں، اور یہ ہی مشغلہ عمومیت کا جامہ زیب تن کر کے اکتسابِ معاش کا ایک معمولی آلہ کار بن گیا۔ ہندی مصوروں کی کثیر تعداد نے مغربی مذاق کے مطابق اپنی روش بالکل بدل ڈالی۔ اس تبدیلِ ہیئت

سے وہ خود اپنے ہاتھوں آپ اجنبی بن گئے۔ لیکن یہ بھی اقتضائے زمانہ تھا اور شاید ایسا کئے بغیر کچھ بن نہ پڑتا۔ سیکڑوں باوقار خاندانی مصوّر بستہ دبائے جان کمپنی کے سوداگروں کی حسب منشا ان کی تصویریں بناتے پھرتے تھے، اس کس مہر سی و بے توقیری نے مغل اسکول کی بنیاد پلاڈالی اور اُسے ہمیشہ کے لئے معدوم کر دیا۔

مُغل مصوّر

اس میں شک نہیں کہ مغل مصوّر ایرانیوں کے قدم بہ قدم اقطع ہند میں داخل ہوئی، لیکن بعض حقائق کی بنا پر یہ دعویٰ بھی قطعاً حق بجانب ہے کہ ایرانیوں نے قدیم بودھ مصوّروں ہی کی سیرچشی سے اس فن کی تحصیل کی۔ آسٹین اور لیکاک کی تحقیق و ترقیق سے (جس کا ذکر پیش کیا جا چکا ہے) ثابت ہے کہ ختن کی پوسٹر و مدفون مصوّر سی جو حال ہی میں تجسس بسیار کے بعد برآمد ہوئی ہے ازمنہ وسطیٰ کی ہندی مصوّر سی کے عمرنگ ہے۔ اس سے گمان ہوتا ہے کہ یا تو ہندی مصوّر ختن جا کر آباد ہوئے اور اپنے مخصوص رنگ میں داد فن دینے لگے یا خود اہل ختن ان کی زیر ہدایت ان کے

نقش قدم پر کا مزن ہوئے، پھر زمانہ کے ساتھ ساتھ اُن کی روش کُنہ میں
نمایاں تغیر و تبدل ہوتا گیا۔ حتیٰ کہ مصوری نے ایسے خط و حال نکالے جنکی
بدولت وہ اپنے ہم جنسوں میں اجنبی سمجھی جانے لگی۔

بعض عرب علما نے اس لب و لہجہ میں جس سے مُتذکرہ دعویٰ
کی مزید تائید و تقویت ہوتی ہے بودہ اساتذہ فن کے کمالات کا اعتراف
کیا ہے۔ مشہور عرب عالم جاحظ رقمطراز ہے کہ ”ہندیوں کو رنگوں سے
تصویر بنانے میں خاص ملکہ ہے۔“ جاحظ کے اس بیان سے ظاہر ہے کہ
اس عہد میں عربوں اور ایرانیوں کے نزدیک مصوری ایک عجیب و
غریب شے تھی جس سے انھیں خود کوئی مَس نہ تھا۔

ایک اور عرب ابن ندیم نے بھی گوتم بُدھ کی ایک تصویر کا
مختصر الفاظ میں جامع خاکہ اُتارا ہے اس کے علاوہ مشہور مؤرخ البیرونی
کی تحریروں سے بھی واضح ہے کہ صد ہا خوبصورت اصنام و تصاویر بُدھ
مذہب کی تبلیغ و تلقین کے لئے عرب و ایران وغیرہ ممالک میں بھیجے گئے
یقیناً انھیں نظر فریب حرکات نے ایرانیوں کی حصولِ فن کی آتش
اشتیاق کو مشتعل کیا۔ ممکن ہے کہ اسی واقعہ نے اسلام کو مصوری کے
خلاف براہِ ننگہ کیا ہو کیونکہ بودہ مت کی تبلیغ کا بہت بُرا آلہ
کار تھی مگر تعجب ہے کہ مصوری جس مبداء فیض سے نکلی تھی، برسوں

چمنستان ایران کی معبر فضا میں گلچینی کرنے کے بعد اپنا دامن زمیں
عجیب النوع پتھروں اور گلدائے رنگارنگ سے بھرے ہوئے پھر وہیں
واپس آئی اور اپنے آبائی وطن میں معراج کمال کو پہنچی۔

معراج سکول کے حاصل عمل کی کثیر تعداد صاحبِ مقدور افراد
و خواتین کے چروں پر مشتمل ہے لیکن مذہبی تقریروں، تاریخی کارناموں
سیر و شکار، راج دربار، پیدائشِ عالم وغیرہ تاریخی مروج قصص
رزم و یزم، نباتات و حیوانات اور مناظرِ فطرت غرضکہ کوئی ایسا
موضوع نہیں جس کا فقدان ہو، اگر کوئی کمی ہے تو صرف یہ کہ روزمرہ
زندگی کی جھلک پردہ تصویر میں کہیں نظر نہیں آتی۔

کسی فن کے متعلق متضاد نظریے ہونا بالکل قدرتی امر ہے،
چنانچہ مصوری بھی اس عالمگیر کلیہ سے مستثنیٰ نہیں ہے، ہر نظریہ
میں عام مذاق کے مطابق وقتاً فوقتاً تبدیلیاں بھی ہوتی رہتی ہیں،
معنِ مصوری کا اجتماعِ ضدین اس حقیقت کا شاہد ہے۔ جان رسکن
نے مصوری کی جانچ کا معیار ان پانچ باتوں پر قائم کیا ہے :-

- ۱۔ مصوری کا منہائے نظر بھی انسانی جدوجہد کے مختلف
شعبہ جات کی کشاکشوں کی طرح تلاش و تسمیرِ حق کے سوا کچھ نہیں۔
- ۲۔ ہر فنی کوشش کو حقیقت کی آئینہ داری کی صلاحیت پیدا

کرنے کے لئے رسمی پابندیوں سے معز اور فطرت کے لافانی و استوار رنگ میں ستر پافرق ہونا بہت ضروری ہے۔

۳۔ فنی مائل اپنے خالق کے کردار و اخلاق کے حامل و مفسر ہوتے ہیں اور اس حیثیت سے تاریخی اہمیت کے بھی مالک ہوتے ہیں۔
۴۔ فن کا مقصد حقیقی چند اہل ذوق طباع کی مسرت کا سامان فراہم کرنا نہیں بلکہ ضروریات زندگی کی تکمیل ہے۔ تصویر کو جلا دینا دشوار ہے، لیکن حیات بہتری کو روشن کرنا دشوار تر ہے۔

۵۔ مصوّر کی عظمت و برتری کا صرف اس ایک بات پر مدار ہے کہ وہ کس حد تک حسن فطرت کو غریاں کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ (ماسٹر پیئیرز)

حسن اتفاق سے مغل اسکول ان اوصاف سے بدرجہ اتم متصف ہے۔ ریسکن کی باریکیاں نگاہیں جن کی متلاشی ہیں اور ان خصوصیات پر بھی قادر ہے جو ایسے لوگوں کے معیار کی منظر نظر میں جنہیں سکین سے اختلاف ہے۔ مزب، اٹلی کے چابکدست مصوّروں کا اس لئے مداح ہے کہ ان کے یہاں حقیقت و تخیل کا اس حسن و خوبی کے ساتھ اشتراک و اتصال ہوا ہے جسے دیکھ کر روح و جد میں آجاتی ہے۔ پس اگر مغل اسکول میں روزمرہ زندگی کے مناظر کا فقدان

ہے تو کوئی مُضائقہ نہیں۔ سادہ و صریح تصویر چاہے کتنی بھی واقعیت و حقیقت کی کاشف کیوں نہ ہو، ہرگز جانبِ نگاہ نہیں ہو سکتی۔ اور تاثر کمال کا انحصار صرف و تقریبی و نظر نوازی پر ہے۔ طبعِ مصوّر وان بیزن (Van Bears) کا آرٹ اسی لئے مقبول نہیں کہ وہ حقیقت و زیست کا ایسا خشک چربہ پیش نظر کرتا ہے جہاں رنگینی، تخیل کا کچھ عمل دخل نہیں۔ اسلام کی مذہبی قیود نے مثلِ مصوّر کو بھی ایسی بات کی اجازت نہ دی کہ وہ خانگی بود و باش و طرز زندگی کو کسی پہلو سے بھی بے نقاب کرتا۔

دنیا کے تمام دیگر مذاہب سے زیادہ اجتماعی ہونے کے باوجود بھی اسلام کو یہ سکت نہ ہوئی کہ صفحہ قرطاس پر اپنا رنگ جمالیتا، مزاج عاشقانہ اور دُختِ رز کی ناز برداریوں نے جہانگیر کو مذہب کی پابندیوں سے ایک حد تک بے نیاز کر دیا تھا۔ (حالانکہ وہ کبھی اسلام سے منحرف نہ ہوا) شاید یہی وجہ ہے کہ خال خال ایسی مثالیں مل جاتی ہیں جن میں مذہب کی بُو باس ہو۔

مُفصل اسکول کے ابتدائی کارنامے ایک خاص انداز لئے ہوئے ہیں، اسی لئے انھیں ایرانی مصوّروں کی قلم کاری کا رہن سمجھا جاتا ہے۔ بعض نباضِ فن ان کثیر السعد و متحررات و رشحاتِ قلم

کو تیموری اسکول مصوری کے کسی ایک یا دوسرے رُسخ کا منظر خیال کرتے ہیں۔ چونکہ تیموری اسکول سرزمین ایران میں پندرہویں لغاتہ سو لہویں صدی تک قائم رہا، اس لئے ان آثارِ سلف کو بلا تکلف اس عہد سے منسوب کیا جاسکتا ہے۔ مجموعی طور پر یہ ہندی ایرانی تصویریں ہر پہلو سے حید عمومی و کشتہ رسوم ہیں۔ ان کی یہ خصوصیت وضع اشکال و صورت کے مواقع پر خوب گل کھلاتی ہے۔ قدرتی مناظر کی ”بیک گراؤنڈ“ کی تفصیل جو گل بوٹوں پر مشتمل ہیں، مصور کی زبردست قوت تخیل اور تخیل خیز ادراک فن کی چشم دید شاہد ہیں۔ یہاں مصور اپنے زور قلم کا ایسا نادر نمونہ پیش کرتا ہے جس کی نظیر نہیں ہو سکتی۔ یہ بات صرف مغل اور دیگر متعلقہ اسکولوں ہی کو حاصل ہے۔

رنگ آمیزی کے جادو اثر کمالات نے ابتدائی کارگزاروں کو مابعد کی مخلوق سے بچہ بلند و بالا کر دیا ہے۔ ہر منظر میں گلانی، آسمانی اور سنہرے رنگوں سے خاص مشرقی رنگ میں اس حسن و پاکیزگی کے ساتھ گلکاری کی گئی ہے کہ داد نہیں دی جاسکتی، پھر نفاست اور سبکدوشی کا کمال یہ ہے کہ کہیں نیلا رنگ آفتاب کی تجلیوں میں مستغرق نیلگوں آسمان کی ہمسری کر رہا ہے تو کہیں قفاط امطار سے دھلی ہوئی دیور افتادہ پہاڑیوں کے پرتو رخسار سے رنگا

روپ مستعار لے رہا ہے۔
 تصویروں کی تراش اور ان کی بناوٹ میں نہایت باریکی سے
 کام لیا گیا ہے۔ مغل مصوّر اپنے رنگین کارناموں کو تصنع کے زیور
 سے مزین کرنے میں اپنا ثانی نہیں رکھتا، اور ان کی جدول اس
 درجہ مختصر کر دیتا ہے کہ اس اختصار ہی میں بلا کی جدت و دلکشی نظر
 آتی ہے، اگر داروں کے کاغذی پیرہن پر بڑی صفائی سے جا بجا سنہرا
 کام کیا گیا ہے۔ مہ جالوں کا زرتار آپنل ان کے حسن کو چار چاند
 لگا دیتا ہے۔ کبھی کبھی ساری ”بیک گراؤنڈ“ کو زریں کر کے تصویر کی
 قیمت دو بالا کر دی جاتی ہے۔

بسا اوقات انواع و اقسام کی چلیںوں سے حسن کی جھلک
 اس قدر رنگین ہو جاتی ہے کہ ہوس دید کی دست درازیاں ایک
 لمحہ کے لئے بھی سطح تصویر سے آنکھ اٹھانے کی اجازت نہیں دیتیں
 متذکرہ اوصاف ہندی ایرانی آرٹ سے مختص ہیں۔ گو مغل اسکول
 کی بنیاد اسی ارتباط باہمی کی مرہون ہے لیکن اس اشتراک عمل و
 انداز کو مغل مصوّر سے تعبیر کرنا ایک ناقابل تلافی غلطی ہے۔
 مغل اسکول پر راجپوتوں کی شمولیت اور ہند کا ماحول کچھ
 اس طرح اثر پذیر ہوا کہ رخ تصویر سے ایرانی رنگ یکتخت محو و معدوم

ہو گیا۔ اب مصوٰر بلا حقیقت و جذبات نگاری کی بقدر ہمت داد دینے کے لئے مطلقاً آزاد تھا۔ اس نئے اسلوب و انداز نے مصوٰر کی دنیا کو نہایت وسیع کر دیا اور اس کی رگ و پے میں بسرعت ہندوستانی سرایت کرتی گئی۔ صرف تصویر کی جدول کچھ کچھ اجنبیت کا رنگ لئے رہی۔ ان ہی چند نکات کو پیش نظر رکھ کر ہم بقیہ ہندی مصوٰری سے بھی مغل اسکول کا امتیاز کر سکتے ہیں۔

ہندی و ایرانی مصوٰری اور مغل اسکول کی خورد شبیہوں (Miniatures) میں قابل ذکر اختلاف ہے۔ آخر الذکر مماثل کی سطح عکسی ہے جسے چابکدست مصوٰر نے نہایت ہلکے رنگ سے اُبھارا ہے۔ مناظر کے انتخاب میں ماحول کے اثرات پیش پیش ہیں ابتداً سطح کے ”موڈل“ کا استعمال شاذ و نادر ہی ہوا ہے۔ لیکن تبدیل اسلوب کے ساتھ ساتھ یہ فقدان بھی کا فور ہو گیا ہے اور اس طرح ایرانی قلم کی شگوفہ کاریوں اور مغل اسکول کے کرسٹوں میں زمیں و آسمان کا تفاوت ہو گیا ہے۔ ایرانی مصوٰر سطح کے اُبھار سے محض نا بلند ہے۔ ہر دو اسکوبوں کی یاد گاریں منظر ہیں کہ سطح کے اُبھار کی تفرق اندازیوں نے مصوٰر کی تمکیم ذوق کے لئے ایک نیا باب کھول دیا ہے۔ مغل آرٹ ”بیک گراؤنڈ“ کی ساخت و تعمیر

کے لئے خود روہیل بوٹوں کے تعاون کا دست نگر ہے اور ایرانیوں کی طرح مصنوعی آرائش و زیبائش کو قبول نہیں کرتا۔
فضائے بسیط کی حقیقی و قدرتی مصوری اور دوری و فاصلہ کے نمایاں کرنے میں مغل اسکول کو جس قدر کامیابی ہوئی ہے وہ ایرانیوں کے یہاں قطعاً مفقود ہے۔ مغل مصور پیمانہ کی کمی و بیشی میں بھی کامل دستگاہ رکھتے تھے۔ اور اس کمال سے دادِ فن دیتے تھے کہ پیمانہ کے اختصار کے باوجود بھی اصل و نقل کی شان میں کیس بال بھر بھی فرق نہ آنے پاتا تھا۔

خاندنک کا ایک حیرت خیز منظر، جواب بھی کلکتہ کے عالیشان عجائب گھر کی زینت ہے، مغل مصور کے رنگین اثرِ قلم کا نامور نمونہ ہے۔ اس حیران کن تصویر کا ماحصل یہ ہے کہ سواروں کی ایک جماعت ترچھی ہو کر سامنے کے میدان کو طے کر رہی ہے۔ منظر ہذا مغل اسکول کی تذکرہ خصوصیت کا آئینہ ہی نہیں بلکہ مصور کے کرداروں کی اجتماعی نمایندگی کے ادراک و شعور کی بھی غیر ملفوظ زبان میں شہادت دیتا ہے۔ پیمانہ کی محرکۃ الآرا تخفیف اور غیر العقول اجتماع کو پہلو بہ پہلو نمایاں کرنے میں مغل مصور پالو اوکسیلو (Paolo Uccello) سے گوئے سبقت لے گیا ہے۔ مگر اس

اطالوی مصور کو صرف اس لئے شہرت و وقعت حاصل ہے کہ وہ مغرب میں پیدا ہوا اور اس نے پندرہویں صدی میں مصوری کے اس پہلو کو پہلے پہل مغربی دنیا سے روشناس کرایا، جبکہ مغل مصور نے صرف اپنے متقدمین کی روشِ کُنہ کے تتبع سے استفادہ حاصل کیا۔ فطرت کی گلاکاریوں نے مغل اسکول کی توجہ خاص طور پر جذب کی ہے، بابر محل و بلبل کا جس قدر والد و شیدا تھا ”توزک جہانگیری“ بتا رہی ہے کہ جہانگیر اس سے کہیں زیادہ حسنِ فطرت کا دلدادہ تھا۔ یہی باعث ہے کہ مغل مصور کو حسینہ فطرت کی رعایاؤں میں ناقابلِ تخیل کشش نظر آتی ہے۔

جہانگیر نے اپنے دربار کے بعض مصوروں کو خاص طور پر نادرِ مایاب چرند و پرند کی تصویریں اُتارنے کے لئے معین کر دیا تھا۔ اس کی فرمائشوں کی تکمیل میں مغل مصور نے جادو نگاری سے کام لیا ہے۔ ملکیت کے عجائب خانہ میں ایک فیل مرغ کی تصویر محفوظ ہے، یہ اُس سلک گھر کا درشاہوار ہے جسے مغل مصوری کا بہترین زیور تصور کیا جاتا ہے۔ تصویر کی کشید اور بسط و تفصیل کے نمایاں کرنے میں مصور نے اس غضب کی چابکدستی دکھائی ہے کہ تصویر منہ سے بولے اُٹھتی ہے۔ ”ہر سیاہ اور فلور کین“ (Florican) کی دو اور

تصویری ہیں جو ہر طور اپنے خالق کے حسنِ عمل کی ضمانت ہیں، ان تصویروں کی زینت میں خوشنما و شگفتہ جدول سے اور بھی اضافہ ہو گیا ہے۔ درحقیقت شوخ و خوش رنگ جدول ہی خود فن کا ایک نادر و نایاب نمونہ ہے جو مغلوں کے یہاں عام ہے۔

قیاس کیا جاتا ہے کہ ان نظر فریب حواشی کی ابتدا جو رنگین پیل بوٹوں پر مشتمل ہیں جہانگیر کے عہد سے ہوئی۔ شاہجہاں نے تلج محل اور دیگر عجوبہ روزگار تعمیرات کی زیبائش میں اس شعبہ فن کو اتنا کمال تک پہنچا دیا ہے۔ کسار و مرغزار کے پھول، انواع و اقسام کے پرند اور رنگ برنگ تہیاں، سب مل جل کر جدول کی تراش میں طرفہ دلکشی پیدا کر دیتے ہیں، اس سے زیادہ شوخ و حسین نمونہ فن کا وہم و گمان میں بھی آنا محال ہے۔

سیر و شکار کے مناظر کو پردہ تصویر میں نمایاں کرنا مغل مصوّر کا دلچسپ مشغلہ ہے۔ جہانگیر جب کبھی شکار گاہ میں جلوہ افروز ہوتا چاکہ دستِ مصوّر اس کے ہمراہ ہوتے اور اُس کے کارناموں کو رنگ و روغن سے چمکا کر دادِ شجاعت دیتے تھے۔ جہانگیر شیر کے شکار کا بہت شائق تھا، مغل مصوّر کی ہر مرقع میں ایسی متعدد تصویریں ملتی ہیں جو اس حقیقت کو بے نقاب کرتی ہیں۔ اس

نادر مجموعہ کی ایک تصویر نہایت حیرت انگیز منظر پیش نظر کرتی ہے۔ شیرخون زدہ ہاتھی کی پشت پر سوار ہے جسے بادشاہ اپنی خالی ہندو سے روکے ہوئے ہے، متوحش مہاوت بادشاہ کو خطرہ میں چھوڑ کر ہودہ سے کود پڑا ہے۔ اب ناظر کو یہ معلوم کرنے کے لئے ایک خاص قسم کی جھپنی محسوس ہوتی ہے کہ شیر کے جنگل سے کس طرح بادشاہ کی غلصہ ہوئی؟ مگر ذی الفہم مصور نے یہ مشکل بھی اس طرح آسان کر دی ہے کہ ایک مسلح سوار کو شیر کے تعاقب میں پھپھتے ہوئے نمایاں کر دیا ہے، سوار نے موقع کی نزاکت کو محسوس کر کے غیر معمولی تیزی سے گھوڑا چھوڑ دیا ہے، چہرہ پر جوش و فاداری کا رنگ غالب ہے، ایک ہاتھ میں راس ہے دوسرے سے بار بار نیزہ تول رہا ہے، غرض ایک لطیف کنایہ سے مصور نے ساری داستان مکمل کر دی ہے، پھر سونے پر شہا گایہ کہ بزدل مہاوت کی کروت کو اس پہلو سے واضح کیا ہے کہ تصویر میں جان پڑ جانے کے علاوہ تفریح و تفتن کا سامان بھی فراہم ہو گیا ہے جس سے دیکھنے والے کی دماغی جھپنی سکون و مسرت سے بدل جاتی ہے۔

جنگل کے مناظر میں محسوسات کی بحرِ نالی قابلِ دید شے ہے، دور و دراز پہاڑیاں اور قُرب و جوار کی پناہ گاہیں جن میں درند و چرند

اپنی اپنی جگہ کمین نمایاں کئے گئے ہیں، اس حسن و خوبی کے مالک ہیں کہ جس کا جواب نہیں۔ یہ تمام فنی کارنامے صورت و سیرت دونوں میں یکتا ہیں، اور مغل مصوّر کے غیر معمولی ادراک و حیرت انگیز معلوّمات کے ضامن ہیں۔

تار کے فلک بوس درخت، ارغوانی پھولوں سے لدے ہوئے کیلے کے نرم و نازک پودے سُہنے اور چکنے پٹروں کی ہموار قطا آم کی نوشگفتہ سُرخ و کلابی کونپلیں اور چمنستان و کُستار کے دوسرے درختوں اور جھاڑیوں سے مغل مصوّر نے اپنے دلکش کارناموں کی جزئیات کو اس انداز خود نمائی سے آراستہ و نمایاں کیا ہے کہ جسکی نظیر نہیں ہو سکتی۔

مغل مصوّر کی کو با اعتبار قلم متعدد اسکولوں میں منقسم کیا جاتا ہے، ان میں سے ہر اسکول جداگانہ خصوصیات کا حامل ہے۔ مگر ان تمام امتیازات خصوصی میں اصطلاحی تفاوت سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ دہلی قلم قبولیت عام کی گراں بہا خلعت سے سرفراز ہے، اور قدامت کے اعتبار سے بھی خاص اہمیت کا مالک ہے جہاں تک فنی کمالات کا تعلق ہے، دہلی قلم کا سب سے بڑا وصف یہ ہے کہ وہ تکمیل و اختصار کے ساتھ صفائی و پاکیزگی کی بے پناہ

سحر آفرینیوں سے بھی ہمدوش ہے۔

بجے پور قلم کی شہرت کی تیز گامی کا مدار اُس کی سبک رومی پر ہے۔ ”موڈل“ کی تعمیر بلکے اور عکسی رنگوں سے سطح کا اُبھار ہے پور قلم ہی کی پُرکار تجنبشوں کا رہن ہے۔ حالانکہ راجپوت مصوری کا مولد و ماویٰ بھی یہی ہے پور ہے۔ تاہم اس ارتباط و اختلاط کے باوجود بھی مغلوں اور راجپوتوں کے ماہیں بہت فرق نمایاں ہے۔ لکھنؤ قلم، دہلی قلم کی نقل ہے، اور اصل و نقل میں جتنی تفریق بھی ممکن ہے وہ سب لکھنؤ قلم کا سرمایہ ہے۔ باعتبار فن لکھنؤ، دہلی سے بہت پیچھے ہے۔ گو اس میں چند ایسی خصوصیات بھی ہیں جو دہلی میں نظر نہیں آتیں۔ اور وہ کثافت جو دہلی قلم کے ہمرکاب تھے لکھنؤ پہنچتے پہنچتے ایک بڑی حد تک دور ہو گئی ہے۔ مغل مصوری کی رنگینی و نظر نوازی آبی رنگوں کی آب و تاب کی شرمندہ احسان ہے۔ ”بیک گراؤنڈ“ میں مجموعی طور پر سفید رنگ کا استعمال ہوا ہے۔

دکن قلم کا اجمالی تذکرہ پیش کر کیا جا چکا ہے اس پر مُستزاد یہ کہ یہاں پیمانہ کی کمی بیشی سونے پر شہاگے کا کام کرتی ہے۔ اس قلم کی گلا کاریوں میں جا بجا سُنہرا کام کیا گیا ہے یہی باعث ہے کہ

دہلی اسکول کی شاخ ہوتے ہوئے بھی نظر فریبی میں متذکرہ اسکول دہلی قلم سے بہت بڑھا چڑھا ہوا ہے۔

مغل مصوری نے انیسویں صدی کے اوائل میں بنگال کی زرخیز سرزمین میں گامزن ہو کر نیا گل کھلایا جو پٹنہ قلم کے نام سے مشہور ہے۔ اس اسکول کے مصوروں کا تمام تر زور قلم درانگ کی خوبیوں کو دو بالا کرنے میں صرف ہوا ہے۔ رنگ آمیزی کے میدان میں پٹنہ قلم کی ساری کوششیں ناقص رہیں۔ اس کمی کے باوجود بھی جو حشر تک اسکول ہذا کی دامگیر رہے گی ابھی چند ایسے نشانات باقی ہیں جو بر ملا بتا رہے ہیں کہ پٹنہ اسکول کا دہلی سے کچھ نہ کچھ علاقہ ضرور ہے۔

کشمیر قلم کی ابتدا فردوس عالم کشمیر کی زرنگار وادی کے شگفتہ و متبسم زعفران زار ہی سے ہوئی۔ بعد ازاں لاہور، امرتسر اور صوبہ پنجاب کے دیگر اقطاع کے کشمیری مصوروں نے اسے اپنے دامنِ نظر میں جگہ دی اور اس کا انتساب اپنے اسماء گرامی سے منظور کر کے اس طفلِ نوخیز کو دنیائے فن کا منظورِ نظر بنا دیا۔

ایرانی قلم مزید تعریف و تعارف کا محتاج نہیں، اس کا ذکر پہلے ہو چکا ہے۔

غیر ملکی صنعت کا ایک اور اسکول بھی مغل مصوری سے متعلق ہے، جو رومی قلم کے نام سے مشہور ہے۔ وہ تمام کارنامے جو مغرب اور عیسائیت کے زیر اثر صفحہ قرطاس پر وقتاً فوقتاً جلوہ نما ہوئے رومی قلم کا نتیجہ عمل شمار کئے جاتے ہیں۔ سلطنت مغلیہ کی بربادی کے ایام میں اودھ میں جس قدر تصویریں بنائی گئیں وہ سب اسی رومی قلم کا تبرک ہیں۔ مغل مصوری سے ان کا صرف اتنا تعلق ہے کہ مغل مصور اپنے مربی کے ایما یا حصول زر کی تمنا سے گاہ گاہ اس نئے انداز میں اپنا زور قلم دکھاتے رہے۔

مغل مصوری

قدیم ہندی مصور شبیہ اتارنے اور اشکال و صورت کو کج بنیہ نقل و نمایاں کرنے میں ایک مدت نامعلوم سے اپنے جوہر دکھاتے چلے آئے ہیں۔ مغل مصوروں نے انھیں کی تقلید کر کے اس شعبہ فن میں مہارت حاصل کی۔ تصویر سازی کی قدامت کے متعلق یہ روایت مشہور ہے کہ بدھ کے ایام حیات میں جب اجانتا شتر داس افضل و برتر مہستی کی تصویر لینے کے لئے مستدعی ہوا اور اس کی

عرض و معروض بارگاہ عالی میں مسموع و منظور ہوئی تو گوتم نے کپڑے کے ایک ٹکڑہ پر اپنا سایہ ڈالا، بعدہ اس عکس میں رنگ و روغن سے خط و خال کو نمایاں کیا گیا، اور اس طرح تصویر مطلوبہ کی تکمیل ہوئی۔

بودھوں کے رنگین شاہکاروں میں بھی کہیں کہیں ایسی شبیہیں نظر آجاتی ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک عرصہ سے اہل ہند اس شعبہ فن میں کامل دسترس رکھتے تھے۔ اور ہمیشہ سے حسب استطاعت داد کمال دیتے چلے آتے تھے۔ سیگری میں کشپ کی رانیوں کی حسین تصویریں آج بھی نقش بردیوار سنی ہوئی اپنے خالق کی چابکدست انگلیوں کو چوم لینے کی مستی میں۔

اجنہ کے غار نمبر ۲ میں بھی ایسے سرمایہ رنگین کی قلت نہیں چنانچہ خسرو پرویز اور راجہ بال کشن کی تصویریں زبان حال سے یہی داستان سناتی ہیں۔ یا نقشی میں بودھ مصور نے اپنی بنائی ہوئی تصویروں کے درمیان میں خود اپنی تصویر بھی ثبت کر دی ہے۔ مصور موصوف نے حرف چہرے مہرے ہی کو صحت کے ساتھ نمایاں کرنے پر قناعت نہیں کی، بلکہ ایک دکاش انداز سے اپنی کیفیت نقشی اور اپنے اطوار و فضائل کا بھی اظہار کر دیا ہے۔ حالانکہ یہ تصویر اجنہ

کے غاروں کی تمبیس کے صدیوں بعد کا عمل ہے لیکن ساخت کے لحاظ سے یہ گمان ہوتا ہے کہ دونوں ایک ہی صناع کے موقلم کے نقش و نگار ہیں۔

جیسا کہ پیشتر ذکر کیا جا چکا ہے، سنہ ۱۹۱۷ء تک اس شعبہ فن نے خاص تاریخی اہمیت حاصل کر لی تھی۔ ایک سے زائد قدیم گردچسپ روایتوں کی بنا پر مشہور محقق لافر (Laffer) اس نتیجہ پر پہنچا ہے کہ مصوری کی ابتدا تارک الدنیا سینا سیوں سے نہیں بلکہ شاہی درباروں ہی سے ہوئی ہے چنانچہ تاریخ شاہد ہے کہ مغلوں کی طرح ہندو راجاؤں نے بھی مصوری کی سرپرستی میں اپنی بے پایاں فیاضیاں عام کر دی تھیں۔ ۱۹۱۷ء میں پرتھوی راج نے زر کثیر صرف کر کے اپنی شیشہ تیار کرائی۔ یہی وہ تصویر تھی جس سے نگا ہیں چار ہوتے ہی سنجو گتا اپنا دل ہاتھ سے دے بیٹھی تھی“ (دیب نوارن)

عمد وسطیٰ کی مثل مصوری کے بعض نمونے بلا شک و شبہ اہمیت کا رنگ لئے ہوئے ہیں اور غالباً جنوبی اقطاع ایران کے اس عہد کے فن تصویر کے ہر رنگ ہیں۔ ان کے حواشی بھی تصویر کی طرح پرتوجہ و پر خم ہیں۔ یہ اس تیموری اسکول مصوری کا خاتمہ ہے جس کی بنیاد مشہور مصور سلطان محمد نے سولھویں صدی کے وسط میں ڈالی تھی۔ اس

طرز عمل کے جس قدر نمونے دستیاب ہوئے ہیں اُن کی نسبت یہ کہا جاتا ہے کہ وہ یا تو مغل حملہ آوروں کے لائے ہوئے ہیں یا ابتدائی مغل فرمانرواؤں کے زیرِ اہتمام ایرانی مصوّروں نے سرزمین ہند میں تیار کئے ہیں۔

یہ امر مسلمہ ہے کہ سلطان محمد کو ہزارے سے فخر تلمذ حاصل تھا، تاہم وہ ایک جداگانہ انداز کا مالک تھا۔ اس نئی وضع کی تصویریں بنایتِ محسب ہیں لیکن اب اس قدر مفقود ہو گئی ہیں کہ شاید ونا در ہی کسی گوشہ میں نظر آجاتی ہیں۔

مغل اسکول کے ابتدائی مرقعوں سے پتہ چلتا ہے کہ اس عہد کے مصوّروں میں بھی ہندو اہل کمال مقدم تھے۔ خصوصاً بھگوتی اور ہنار (Hunar) تو شاہی ملازموں میں پیش رو شمار ہوتے تھے۔ دربار میں

ان کا بڑا وقار تھا، سو لہٰذا ۱۵ویں صدی کا آغاز بھگوتی کے انتہائی کمال کا زمانہ تھا۔ اس کے بعد ہنار کا طوطی بولنا شروع ہوا۔ یہ فیصلہ کرنا محال ہے کہ آیا یہ دونوں صنّاع قدیم ہندو مصوّروں کے سلسلہ سے مربوط تھے یا مغل بادشاہوں کی ہنر پروری اور داد و ہش کے شمرہ عام نے انھیں قورگن نامی سے نکال کر ہنرمندوں کی صفِ اول میں لاکھڑا کر دیا۔ بھگوتی آنکھ بند کئے اہل فارس کا اتباع کرتا رہا۔ سنی احداث تو درکنار اسے اپنی

دُھن میں آنا بھی مقدور نہ ہوا کہ امتزاج اسالیب ہی سے کچھ استنباط کرتا۔ چنانچہ اس کے متعلق ایک مبصر نے یہ رائے ظاہر کی ہے کہ ”وہ اُن مصوّروں میں سے ایک تھا جنہوں نے نقل کرنا اپنا مطمح نظر بنالیا تھا۔ اور جو ایرانیوں کی کورانہ تقلید کرنے کے سوا کچھ جانتے ہی نہ تھے۔“

لیکن برعکس اس کے ہنار خالص راجپوت اسکول کا پیرو تھا۔ اور اس کے تخیلی کارنامے اپنے رنگ میں اختصاص کا پہلو لئے رہتے تھے۔ ہندوستانی جذبات کی مصوّر میں اسے یدِ طولی حاصل تھا اور اس حیثیت سے زمانہ کی قیود کو بالاسے طاق رکھ کر یہ کہنا بجا نہ ہو گا کہ ہمارا اُن اصحابِ کمال میں سے ایک تھا جنہوں نے اجنبی کے غاروں کے اثاث زینائش فراہم کرنے کی تنگ و دو میں آخری سانس لیا۔

بھگوتی کے آرٹ پر رائے زنی کرتے ہوئے لائق مبصر نے تنگ نظری سے کام لیا ہے اور اسے خواہ مخواہ متم کرنے کی کوشش کی ہے ورنہ واقعہ یہ ہے کہ ایرانی مصوّر بھی ہندی نژاد ہے پھر اس عہد کے مصوّر کے لئے اپنے آقا کی خوشنودی و پسند مقدم تھی، اور یہ شاہی احکام تھے کہ اجنبیوں بالخصوص ایرانیوں کے اسلوب کی بے چون و چرا پیروی کی جائے۔ ایک بار جہانگیر کی سالگرہ کے موقع پر سرطامس رونے

ایک تصویر بادشاہ کی نذر گزرائی، جہانگیر نے اپنے دربار کے چاکر دست
مُصوّر کو اس کی ہو بہو نقل لینے پر تعینات کیا۔ مُصوّر مذکور نے اس نقاشی
سے اپنے خرائض کی تکمیل کی کہ سرطامس رو کو اصل و نقل میں امتیاز کرنا
دشوار ہو گیا۔ درحقیقت جہانگیر کو اس بات پر بڑا غم تھا کہ اس کے دربار کے
مُصوّر نقل اتارنے میں اتنی قدرت رکھتے تھے۔

بھگوتی بھی ہوا کا سُخ دیکھ کر گامزن ہوا، اُس نے اپنے دامن
آز کو بھرنے کے لئے ان اسالیب کی پابندی کو اپنا ستار بنالیا، اور جادہ
وفا پر اتنا متین و استوار رہا کہ کبھی ایک لمحہ کے لئے بھی منحرف نہ ہوا۔
ہاں وہ اس قدر مورد الزام ضرور ہے کہ اس نے اپنے فطری جوہر کو
جلادینے کی آزادانہ کبھی کوئی کوشش نہیں کی، یہی اس کے دامن
پر ایک بدنام داغ ہے جس سے اغماض کرنا محال ہے۔ ورنہ اس کا کمال
اور ادراک کمال مُستغنی عن التعریف ہے۔

پہنار کی روش نے ہندو تہذیب و تمدن کے اثرات کو بالکل
واضح و عریاں کر دیا، چنانچہ جہانگیر اور شاہجاں دونوں کے عہد کی
ایسی تمثیلیں دستیاب ہوئی ہیں جو اس اختلاط و ارتباط کو نمایاں کرتی
ہیں۔ جہانگیر کے دربار کے معروف صنایع بشتن داس کا معرکہ الآرا
کا رنامہ ایسے ہی ایک واقعہ کا ماحصل ہے جو تعصب و جانبداری کے

الزامات کا بطلان کرتا ہے۔ اس تصویر میں شیخ فُل (Ful) کے کاشانہ کا عکس اُتارا گیا ہے، تقریباً پچاس اشخاص مختلف انداز سے اس نسانی الذات شیخ کے قیام گاہ کا طواف کرتے نظر آتے ہیں، اور کمال یہ ہے کہ تصویر کا طول ۱۲ ۱/۲ انچ اور عرض ۱۰ ۱/۲ انچ سے کسی طرح بھی زیادہ نہیں ہے، سارا منظر اس صُسن و خوبی کے ساتھ دکھایا ہے کہ جملہ تفصیل اپنی اپنی جگہ پر نمایاں ہیں۔

شیخ کے حجرہ کے عقب میں خم کھائے ہوئے نیم کا گھنا اور سایہ دار درخت اپنے کشادہ بازو پھیلائے ارمان بنگلہ گیری میں سرنگوں ہے۔ چھت کے بائیں جانب دو سیاہ تباہ کلا ع عجیب شان خود رانی سے بیٹھے دادِ موسیقی دے رہے ہیں۔ سارے منظر کے پس پشت نیلگوں آسمان اپنی جھلک دکھا رہا ہے، تصویر اس قدر واقعیت و جاذبیت کی حامل ہے کہ چراغ لے کر تلاش کرنے پر بھی اسکی مثال ملنا مشکل ہے۔ ماہر و مشاق مصوّر نے کمال رنگ آمیزی سے ایک عجیب سماں پیدا کر دیا ہے، حسنِ عمل کا یہ عالم ہے کہ کافہ انام کے انداز ہی سے سکوت و جمود کا تسلط مطلق مترشح ہے اور کہیں کسی قسم کا ہیجان یا پلٹل دکھائی نہیں دیتی۔ ہر شخص اس خدا رسیدہ بزرگ کے حضور میں شہتاق و عقیدت کے جذبہ بے اختیار کے زیرِ نگیں لب بستہ و خاموش کھڑا ہے

کسی کو لب کشائی کی مجال نہیں۔ پھر تفریق مذہب کی لایعنی قیود کے افتراق کی تو ایسی نادر تصویر کھینچی ہے کہ جس کی نظیر نہیں ہو سکتی۔ ہندو خواتین کمال معصومیت و پاکیزگی کے ساتھ ”پھل پھول“ شیخ کی نذر کرنے اور اس کے روحانی فیض سے مشرف ہونے کی تمنا لئے چپ چاپ ایک قطار میں کھڑی ہیں، خلوص و پاس تقدس نے ہندو مسلمان کا امتیاز بھی مٹا دیا ہے۔

دوسری شبیہ جو غالباً شاہجہاں کی حکومت کے اوائل ایام کا عمل ہے ایک مخفی و مقدس اجتماع کی آئینہ دار ہے۔ مصوّر نے کسی پیرائے سال و عزت نشیں پیر اور اس کے مرید کی اثیاف نفسی عقیقت و ریاضت اور استقلال و استغنا کو اس صفائی کے ساتھ پردہ تصویر میں چھپایا ہے کہ جس کا بیان نہیں۔ اس پر کسی مغل امیر اور اسکے ہمراہی کی موجودگی نے تو اس منظر کو فردوسِ نظر بنا دیا ہے۔ ایک طرف بوڑھے تیاگی اور اس کے چیلے کی سادگی و سادہ مزاجی کششِ نظر کا جادوئے ہوئے ہے۔ اور دوسری طرف امارت و ریاست اپنا جلوہ دکھا رہی ہے۔ رنگ سازی کے تودہ وہ جو ہر دکھائے گئے ہیں کہ صریح تصویر سے نظر ہٹانا مشکل ہے۔ جس جذبہ کے زیر اثر مغل امیر اس ہندو مہاتما کو نذر دے رہا ہے اس کا نقشہ کھینچنے میں

دور بین صنعت نے قلم توڑ دیا ہے۔

سولہویں صدی کے اختتام تک مغل مصوری نے ایک جداگانہ طرز و روش اختیار کر لی تھی، اسی انداز کو اپنا کر وہ مغل بادشاہوں کی منظور نظر بنی اور ان کی سیر حشمتی سے فیضیاب ہو کر مردان چڑھی۔ آئین اکبری میں مرقوم ہے کہ خود اکبر اپنی شبیہ کی تکمیل کے لئے وقتاً فوقتاً خاص نشستوں کا اہتمام کیا کرتا تھا، اکثر اوقات امراء و وزراء بھی ان خاص مواقع پر شریک و موجود رہتے تھے۔ اس طرح مصوروں کی کارگیری کا ایک ضخیم مجموعہ اکٹھا ہو گیا تھا۔

سرطاس رور قطراز ہے کہ جہانگیر کے دربار کے ایک مصور نے کسی تصویر کی پانچ نقیلیں لیں اور بادشاہ کے اشارے پر اس کے روبرو پیش کیں۔ جب اسے اصل کی شناخت کرنے میں تاخیر و تعویق ہوئی تو جہانگیر نے طفلانہ انداز مسرت سے اسے خطاب کرتے ہوئے مصور مذکور کے کمال کا اعتراف کیا۔ اور نگ زیب کی بے اعتنائی سے مصوری زوال و انحطاط کے گہرے غار میں جا گری۔ خود اس کے دربار کے فرانسیسی طبیب بریئر نے فن تصویر کی چشم دید کیفیت یوں بیان کی ہے ”ہندوستانی مصور اصول تناسب اور خط و خال کی صحیح نمائندگی کے ضوابط سے محض نا بلکہ ہیں لیکن اگر ان کی مناسب رہائی

کی جائے تو یہ سقم و سقیت بھی رفع ہو سکتی ہے۔
 مغل مصوری کے بعض مائل کے مشاہدہ سے پتہ چلتا ہے کہ
 قسام ازل نے اس عہد کے مصوروں کو پیدائش کی ساعت ہی سے
 شبیہ انارنے کی قدرت و ودیعت کی تھی، ان صناعتوں کی تخلیق کی
 کثیر تعداد مغل حکمرانوں کی شبیہوں پر مشتمل ہے۔ دیگر علامات ظاہری
 کے علاوہ سنہرا بال شاہی نسل کے افراد کا طرہ امتیاز ہے۔ اکثر نقاد و
 میں دو دو تین تین جانشینوں کو یکجا کر دیا ہے۔ اس قسم کی بیشتر
 تصویریں تاریخی اہمیت سے قطعاً محروم ہیں۔ عام طور پر فریاد
 ایک تصویر کی زینت ہے جسے پتھو لوں سے مزین سبزہ دو رنگی تاج
 کیا ہے۔ بیک گراؤند کا ابھار جس نے ماحول کے فطری رنگ و روپ
 دلکشی مستعار لی ہے۔ سارے منظر کی جان ہے۔

زر بفت و کھواب کی پوشش میں سرخ رنگ کا بر محل استعمال اپنے
 دامن پر بہار میں ایک جلوہ زار چھپائے ہوئے ہے۔ مصاحبوں کے لباس
 کو سنہرے رنگ نے ایسا تاناک بنا دیا ہے کہ روشنی میں آنکھیں خیرہ
 ہو جاتی ہیں۔ کہیں کہیں پٹائی کی چلنیوں آویزاں کر کے تصویر کا حسن و ابلا
 کر دیا گیا ہے۔ ہلکے و براق پردوں میں سے حسن کی مضطرب شعاعوں نے
 چھن چھن کر نظر فریبی و دلاویزی میں چار چاند لگا دئے ہیں۔

کبھی سادہ یا بلکہ رنگ کی سطح پر سیاہی سے خط و خال کو واضح کیا گیا ہے، تو کبھی سطح کو گہرے سیاہ رنگ سے رنگ دیا گیا ہے۔

عکس، چمک یا سایہ کا کہیں نام کو بھی نشان نہیں ملتا، پھر بھی تفسیر جذبات اور موڈل کی نفاست سے نظر نوازی کا سامان فراہم کر دیا گیا ہے۔ رنگوں کی شوخی، جدول کی سحر آفرینی، انداز کا تنوع

اور تاثر جمال پر ساری تصویر کی خوبصورتی کا انحصار ہے، خط و خال اور چہرے مہرے کی بعینہ نقل اتارنے میں مغل مصوّر اپنا ثانی نہیں رکھتا۔ سوریزہ بشرہ اور فرق سر کے نمایاں کرنے میں تو چاکر بدست صنم

سرتیا ہے۔ پسانیلو (Pisanells) کے آرٹ کا یہ پہلو نے کسی رب میں بید مقبول ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اسکے بنائے

جائے (Medals) ان مثال کے مد مقابل ماند ہو جاتے ہیں

بشرہ سے صاحب تصویر کی کیفیت نفسی کو غیاں کرنا مغل مصوّر کے بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ گو باوی النظر میں اُس کی تصاویر خشک ہیں لیکن کشیدہ خطوط کی باریکی اور سانچہ کی لطافت وغیرہ اوصاف اس کے عمل کو مزاج کمال تک پہنچا دیتے ہیں۔

زیرک مصوّر اپنے معمول کا چربہ اتارنے میں اس انداز عمل سے کام لیتا ہے کہ ظاہر و باطن سبھی کا اکتشاف ہو جاتا ہے اور ایسا

معلوم ہوتا ہے کہ گویا صفحہ قرطاس پر صاحب تصویر کا دل کھول کر رکھ دیا ہو۔ بعض کوتاہ فہم مبصرین نے مغل صنّاع کو ”چاپلوس و کمزور“ وغیرہ ناشائستہ الفاظ سے خطاب کیا ہے لیکن دور رس نگاہیں اس حقیقت سے نا آشنا نہیں ہیں کہ اُس نے ایک ہی جنبش قلم سے کردار نگاری کا ایسا اعلیٰ معیار پیش نظر کر دیا ہے کہ جس کی رفعتوں تک عام نظروں کی رسائی بھی ممکن نہیں۔

مغل مصوّر کا ہر کارنامہ اس کے مرکز عمل کی فطرت کا مظہر ہے، اود اپنے موضوع کی فضیلت و حقارت، تندہی و تلوہ و سخاوت، راستی و ناراستی اور تلون و استقلال وغیرہ اود کی طبیعت کو حسب موقع خط و خال اور ادا و انداز سے اس قدر چمکا دیتا ہے کہ زبردقہ تفسیر کی حاجت نہیں رہتی۔ مغلوں کے مائل کی کثیر تعداد یک رخی تصاویر پر مشتمل ہے۔ سارا بشرہ خال خال ہی دکھایا گیا ہے اس ضمن میں ہندی ایرانی مصوّر نے آزادانہ روش اختیار کی ہے اور بالعموم چہرہ کا چوتھائی حصہ نمایاں کیا ہے۔ مغل مصوّروں نے اس روش کمنہ میں جدت پیدا کی ہے۔

ان صنّاعوں کے کارنامے بالخصوص قدیم روایات و رسوم اور شگوار مشرہ ہونے کے علاوہ بعض معینہ قواعد و ضوابط نیز

دربار کے مقررہ دستور کے بھی پابند ہیں۔ ایسی صورت میں اگر کہیں تصنع اور سنجیدگی کا برائے نام شاہ نہ نظر بھی آجائے تو کیا مضائقہ ہے؟ سطح کے منعکس کرنے اور بشرہ کے نقوش کے رنگنے میں تو مصور نے اپنے کمال کی اتھا کر دی ہے، اس پر ڈرائنگ کی لاثانی و غیر معمولی خوبیوں نے اس کے حسنِ عمل میں چار چاند لگا دئے ہیں پیشانی کے نقوش سیاہ و سفید رنگ میں ایسی تندی سے مرسم ہوئے ہیں کہ ”عالم خیال“ کی ساری تصویر آنکھوں میں پھر جاتی ہے۔

بلکہ خطوط سے کاغذ پر وضع کی گئی ہے۔
 تے کسی میں تصاویر تبدائی کوششوں کا نمونہ ہیں۔ اور بعض نامکمل
 دروغن ہونے سے پیشتر ہی اپنے خالق کے دل سے
 اتر جانے کے باعث کس مہر سی کا شکار ہو گئے ہیں۔ لیکن مغل مصوری
 کی تمام امتیازی خصوصیات یہاں بھی بچنے کا رفرما ہیں۔ ڈرائنگ
 کی صحت و صفائی، سانچہ کی باریکیاں اور اعلیٰ پایہ کی کاریگری، غرض
 کوئی ایسا وصف نہیں جس کا فقدان بارِ نظر ہو۔ چنانچہ کی افزائش
 کے باوجود بھی تناسب اعضا میں کوئی فرق نہیں آتا اور تصویر کی لکشی
 بحال رہتی ہے۔

کلنی دار کلاہ میں جگہ گاتے ہوئے جواہرات اور زیب گلو تانا

بوتوں اور ہیروں سے تصویر کی شان اور بھی دو بالا ہو جاتی ہے صاحب تاج کی شبیہ میں طلانی ہالہ جان ڈال دیتا ہے۔ کبھی سبز و سہرے اور کبھی لاہوردی رنگ سے تصویر کی بیک گراؤنڈ بنائی گئی ہے۔ کہیں کہیں بالائی حصہ میں زردی مائل سرخ و آسمانی رنگوں سے گلؤں شفق کی بہار آفرینیاں ہے نقاب کی گئی ہیں۔ مصوٰر کمال چستی کے ساتھ افراد تصویر کو ایک عجیب اداسے خوشنود شاداب مرمزاروں میں لہرا کر کے اور ان کے زیر پارنگ برنگ اور انواع و اقسام کے پھول کھلا کر اپنے حسین مناظر کو تنوع و تغیر سے مالا مال کر دیتا ہے۔

مصور کی گلباریوں سے لبریز دامن رنگیں، سادہ اور عمدہ گراؤنڈ اور شاہانہ لباس۔ تصویر اور افراد تصویر کے بشری ہونے میں سہاگہ کا کام کرتے ہیں۔ خصوصاً ہاتھوں کا اظہار۔ بچل ہے کہ داد دیئے بغیر رہا نہیں جاتا۔ بودھ مصوٰر کے اس کمال کو زندہ رکھنے کی مساعی میں مغلوں کو جس قدر کامیابی ہوئی ہے اسکی کوئی حد و حساب نہیں۔ بلاشبہ یہ بات ہندی مصوٰروں کے علاوہ دنیا بھر میں کسی دوسری جگہ نہ ملے گی۔

بودھ، راجپوت اور مغل مصوٰروں میں سبھی نے اپنی تصویر کو نور بنانے کے لئے افراد کی انگلیوں سے وہ کام لیا ہے جو محتاج بیان

نہیں۔ صاحب تصویر کے دونوں ہاتھ ایک خاص انداز سے تلواری کے
 مربع قبضہ پر رکھے ہوئے دکھانا مغل مصوّر کی پسند خاص ہے۔ مصوّر کے
 اس اسلوب کا نفس عمل سے خاصہ لگاؤ ہے لیکن جب کبھی چاکر دست
 صنّاع کو ہاتھوں سے کسی غیر معمولی جذبہ کا اظہار منظور ہوتا تھا تو تکمیل
 مدعا کے لئے کوئی خوشنما پھول یا بیش قیمت ہیرا منتخب کیا جاتا تھا۔ گو
 نئی روشنی کے نقادوں کی نظر میں یہ طریقہ بالکل مصنوعی و رنگ مردگی
 ہے تاہم اقتضائے زمانہ کے عین مطابق ہے۔

سوربام طور پر مغل مصوّر کی مساعی شاہ وگدا، مغنیہ ورقاصہ، امیر
 سرہٹ بھکاری، شاہی حرم، مسخروں و درباریوں اور سائیسوں
 نے کسی تادم ہیں۔ کسی دوسرے موضوع پر شاذ و نادر ہی اس کے قلم
 کسمبلی کی ہو مگر ان تصویروں کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ انکی
 حواشی پر متحقق نام بھی درج ہیں۔ قدیم ہندی موثرخ اپنے ہیر و کا
 جلیہ وغیرہ بیان کرنے سے مصلحتاً احتراز کرتے تھے لیکن یہ کوتاہی
 مصوّر کے قلم معجز رقم نے پوری کر دی ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ ان
 برگزیدہ ہستیوں کی تصویریں لے کر جن کے اسماء گرامی انکی کارگزاری
 کے صلہ میں ہر خاص و عام کی ورد زبان تھے، اور بادشاہ کے تذو
 مخالف جھونکوں کی دست درازیوں سے جن کا صرف نام باقی تھا،

نشانِ مٹ چکا تھا، مصوٰر کی چہرہ دستی نے انھیں از سر نو زندہ کر کے حیاتِ دوام بخش دی۔ یہ حقیقت ان نقوش کی صحت کی ضامن ہے کہ یا تو ہم مصوٰر کے ہاتھوں اُن کی تمکینِ عمل میں آئی یا اُن کے عکسِ حقیقی سے متاخرین نے بے کم و کاست نقلیں لیں۔ ان میں سے بعض کا تو اس عندِ عتیق سے براہِ راست تعلق ہے جس کی روایات پر ہندو و فارس کی تاریخ کی بنیاد رکھی گئی ہے۔

ان ایامِ قدیم کے ایک ایرانی شہزادہ ایرج (Iredj) چنگیز خاں اور حضرت علی وغیرہ کی شبیہیں تو اب بھی کہیں کہیں مل جاتی ہیں۔ چند سال پیشتر پنجاب میں یونانی وضع کی سکندر کی یادگار تھی۔ چنداں دشوار نہ تھا۔ حالانکہ اب سے دو ہزار برس پہلے وہاں پر شاہِ ہند میں اس کا قیام رہا (براؤن)

مسٹر جے۔ لاک وڈ کپلنگ (J. Lockwood kipling)

رقمطراز ہیں کہ ”اعادہ اور کثرتِ مشق نے مغلِ مصوٰر کو اتنا قادر بنادیا تھا کہ بغیر کسی رہنمائی یا نمونہ کے اکبر، اورنگ زیب یا دوست محمد وغیرہ کی تصویر تیار کر دیا اس کے لئے چند لمحوں کی بات تھی۔ اور صحت و صفائی کا یہ عالم تھا کہ مختلف افراد کی تصویریں نگہ اولیں میں شناخت کی جاسکتی تھیں۔“ غالباً یہ اُن دنوں کی بات ہے جب کہ

سیسے کے چربے ڈھالے جانے لگے تھے۔

ابتداءً وہ فن شاہی دربار کی چار دیواری سے باہر نہ نکلا، لیکن ان حدود سے باہر قدم رکھتے ہی اس پر عوام کی نظریں بھی پڑنے لگیں، یہیں سے مغل مصوری کا زوال شروع ہوا۔ معلوم کس شفیق القلب کی نظر لگی کہ بھری جوانی ہی میں یہ صنعت رنگین دنیا سے اٹھ گئی۔ اٹھارہویں صدی کے آغاز سے مقتدر شخصیتوں کی تصویر کا عکس لے کر فروخت کرنا ایک عام روزگار ہو گیا تھا۔ عکسی کا غڈ کے بجائے شفاف پوست یا جھلی کا استعمال ہوتا تھا۔ اور اس طرح ایک سرمائی متعدد نقلیں لی جاسکتی تھیں۔ خط و خال اور نے کسی دامن لینے کے بعد رنگ بھرا جاتا تھا۔

میں کا غڈ پر نقوش اُتارے جاتے تھے اس پر بدول پہلے ہی رنگ و روغن سے درست کر دی جاتی تھی۔ اور مناسب مقام پر صفائی کے ساتھ یہ بھی تحریر رہتا تھا کہ تصویر زیر نظر فلاں قلم کی منت کش احسان ہے۔ حالانکہ ہندی نجار پچی کاری میں پکٹائے دھرو پیکانہ روزگار تھے اور جاپان میں بھی ان دنوں لکڑی پر کھدائی و نقاشی کا کام روز افزوں تھا لیکن تعجب ہے کہ اس کے باوجود مغل صناعت نے لکڑی کے بلاک بنانے کی جانب مطلق توجہ نہ کی۔

حسب دستور مغلوں کے ہر کارنامے میں تصویر کے رخ، پشانی یا جدول کے نزدیک صاحب تصویر کا نام سیاہ روشنائی سے عربی حروف میں کندہ ہے۔ اجتماعی تصاویر (Group) کی سطح پر جملہ اراکین نشست کے نام نہایت باریک خط میں تحریر کئے گئے ہیں، کہیں کہیں سلسلہ دار ہر فرد کا نام اس کے قریب لکھا ہوا ہے، بسا اوقات ناموں کی فہرست اور دیگر تفصیل تصویر کی پشت پر درج کر دی گئی ہیں۔ حیرت کا مقام ہے کہ مصوّر نے ناموں کی فہرست مرتب کرنے میں ناقابل تلافی غلطی کی ہے۔ اور فن تصویر کے اس قدر عام ہونے کے باوجود بھی ایسی باتیں ہوتی ہیں جو بغلط ہو جائیں اور رنگ زیب کی شبیہ کو جہاں جہاں دیکھا جائے وہاں ہی قرار دیا ہے۔ اس قسم کی غلطیوں کی وجہ شاید یہ تھی کہ ان کے ہاں دو جہاں گاہ ہستیاں تھیں اور کاتب ان دونوں فرمانرواؤں کے ہنر سے قطعی واقف نہ تھا۔ بعض جگہ ان اغلاط کو دیدہ و دانستہ صورت بدینی سے روا رکھا گیا ہے اور فرضی تصویروں سے ممتاز ہستیوں کو منسوب کر کے ناجائز فائدہ حاصل کرنے کی مذہوم کوشش کی گئی ہے۔

منزل مصوّر کے دور حیات میں مصوّر ہی ایک نئے رنگ میں اپنے ہانپن کی جھلک دکھانے لگی تھی۔ مختلف رنگ کے کاغذوں کو کاٹ کر چوپایوں، پرندوں اور انسانوں کے خط و خال کو اس انداز کمال

سے نمایاں کیا جاتا تھا کہ جس کی نظیر ملنا محال ہے۔ اگرچہ اورنگ
زیب کے اواخر ایام میں روضہ بر اندام مصوری چراغ سحری سے
زیادہ حیثیت نہ رکھتی تھی لیکن یہ فن مذہبیت و ارتقا کی انتہائی منزل
طے کر چکا تھا۔

نہ معلوم اس فن کی ابتدا کب اور کیونکر ہوئی، ہاں اسکا رواج
اس قدر عام ہوا کہ اب بھی لوگ ہر سال جھانکیوں کے موقع پر اس
شعبہ میں دل کھول کر داد فن دیتے ہیں۔ صنعت ہذا کے بعض قدیمی
نمونہ اہم نتائج اخذ کرنے میں ایک بڑی حد تک رہنمائی کرتے
ہیں۔ سب سے پہلی ایک تصویر میں اورنگ زیب کی ضعیفی کا عالم دکھایا
گئے کسی تہ کاغذ کو باقاعدہ کاٹ کر سیاہ کاغذ پر اس انداز سے
چسپاں کر دیا ہے کہ چہرے مہرے کے خط و خال ہو بہو ابھرا آئے
ہیں، ریش و بروت، رُخساروں کی جھریاں، کاروان عمر رفتہ
کے نشان، آنکھ ناک کان، انگلیوں کا درمیانی فاصلہ، ہونٹوں کی
جنبش، بل دکھایا ہوا عصا، اور کمر کا خم وغیرہ صرف سیاہ و سفید
کاغذ کے اتصال سے نمایاں کئے گئے ہیں، کہیں منسل یا رنگ وغیرہ
کا ایک نقطہ بھی نظر نہیں آتا۔

اس قسم کی ایک دوسری تصویر میں دلچسپ و شگیم مسخ بر سر بیکار

دکھائے گئے ہیں، یہاں جس کمال کا ظہور ہوا ہے اُسے دیکھ کر عقل
دنگ رہ جاتی ہے۔

راجپوت مصوری

(۱)

مغلوں کے مرقوں میں اکثر و بیشتر ایسی تصویریں نظر آتی ہیں
جن کا طرز عمل بہت کچھ مشابہت کے باوجود بھی ان کی روشنی و
طیعدہ ہے۔ لیکن بعض اہل الرائے کی غلط فہمی کے باعث ان کو بھی
مصور کی قلم کاریوں کی رہیں منت سمجھی جاتی رہی ہیں۔ درحقیقت
ہے کہ راجپوت مصوری کی بنیادیں راجپوتانہ، پنجاب اور سندھ پر
ہالہ کے وسیع و عریض دامن میں مغلوں کے سنہ ورود سے بہت پہلے
سنگم ہو چکی تھیں۔

راجپوت قلم کے کارنامے خالص ہندو وضع قطع کے علمبردار ہیں
اور مختلف پہلوؤں سے اس حقیقت کے کفیل و ضامن ہیں کہ راجپوت
مصوروں کو بودھوں کی نسل و نسب سے براہ راست تعلق ہے۔
حالانکہ مذہبی عقائد میں انھیں اپنے مورثوں سے گوشتِ اختلاف ہے۔

ایلو راکے غاروں کی مورتوں وغیرہ کا جائزہ لینے سے معلوم ہوتا ہے کہ سنہ ۶ تک بودھ مصوٰر پتھر پٹی دیواروں پر اپنے مخصوص رنگ میں ٹککاریاں کرتے رہے۔ اس تسلسل میں تغلیب روش کے سوا کوئی تبدیلی واقع نہ ہوئی۔

سنہ ۶ لغایت سنہ ۶ اور اس کے بعد تک پتھر کی تراشی ہوئی چٹانوں پر مصوٰر برابر اپنا زور قلم دکھاتے رہے۔ ان کے انداز ارتسام میں اجنتہ کے کاریگروں سے بحد مشابہت ہے۔ کیلاش کا مندر مشہوریت سے غار جوگنیش لین (Ganesa Lena) کے نام سے موسوم سرنگ کی تخیل رنگیں کی کارفرمائی کا نتیجہ ہیں۔ جین (Jaina) نے کسی دھرم میں بھی ایسے نمونے بکثرت موجود ہیں۔ شاید اپنی بے پایاں سلی کی بدولت وہ ”اندر سبھا“ مشہور ہیں، اور غالباً سنہ ۶ سے سنہ ۶ تک کا حاصل عمل ہیں۔

کیلاش کے مندر کے اُن دروازوں کی تصویریں جن کا رخ جنوب اور مغرب کی جانب ہے اپنی نظیر آپ ہیں۔ اور اپنے خالق کی کاوش تخلیق کے حسین ترین نمونے خیال کیے جاتے ہیں۔ مندر کے اندرونی حصہ میں حسن و عشق کی محرکہ آرائیوں کے علاوہ جنگ و جدل کے نمونے مناظر بھی دکھائے گئے ہیں۔ سواروں کے برق خرام گھوڑے اس

خوبصورتی سے بنائے ہیں کہ جس قدر بھی داد دی جائے کم ہے خود ان کے
بشرہ سے راجپوت قلم کا اچھوتا انداز ٹپکا پڑتا ہے۔ ایلورا کے غاروں
کے قرب و جوار کے علاقہ میں حال ہی میں ایک کتبہ برآمد ہوا ہے
جس پر ”پرا“ اور ”مالوہ“ وغیرہ الفاظ کندہ ہیں۔ اس سے بھی یہی
ظاہر ہوتا ہے کہ ایلورا کی مصوری کا راجپوتوں سے کچھ نہ کچھ علاقہ
ضرور ہے۔

گنیش لین کی تاسٹر صنایاں پرانوں (पुराण) کی روایتوں
سے مستنبط ہیں اور زوال آمادہ فن نقادیر کا نقشہ پیش نظر کرتی
ہیں۔ چین نامی غاروں کے مائل مصوری کی اس کا کوئی تعلق نہیں
ہے جب کہ وہ بسرعت پستی کی جانب گامزن تھی اور بالکل صاف معلوم ہوتا ہے کہ اس عہد کے مصوروں کے
دیکھ کر خاص جہت نہ تھی لیکن گجرات اور (Kannada) کے مندر
کی صنایع اس کلیہ سے باقتضائے حق مستثنیٰ ہے۔

بعض مورخین کا خیال ہے کہ چین آرٹ کے پہلو بہ پہلو راجپوت
اور گجرات میں ایک دوسرے آرٹ بھی ملے گا جس کا انداز عمل (Style)
چین مصوری سے بہت کچھ ہم رنگ تھا اور جو بلاشبہ چین اور راجپوت
مصوروں کے اختلاط یا بھی کا نتیجہ تھا۔ جے پور، جو دھپورا اور دے پور

اور بیکانیر وغیرہ ریاستوں کے محلات کی دیواریں اب بھی ان ماثل کے دم قدم سے مرتب ہیں جو اس آرٹ کی تفصیل کو بخوبی ظاہر کرتی ہیں لیکن مسٹر ہنٹا کو یہ رائے صائب نظر نہیں آتی اور جیسا کہ قبل ازیں ذکر کیا جا چکا ہے انھیں چین آرٹ کے وجود سے بھی انکار ہے تاہم تاریخ بتا رہی ہے کہ بڈھ اور چین مذاہب اگر ایک دوسرے سے وابستہ نہیں تو ہم عصر تو ضرور ہیں اور ان میں ایک حد تک اصولی یگانگت بھی موجود ہے۔ پھر یہ امر کب قرین قیاس ہے کہ جب مصوری برسوں ایک فرقہ کی تبلیغی سرگرمیوں کا کامیاب آلہ کار رہی ہو تو دوسرے مطلق التفات نہ کیا ہو۔ تاہم مسٹر ہنٹا کا یہ کہنا بالکل غلط ہے کہ بعض وہ مناظر جو عام طور پر چین آرٹ کی تخلیق سمجھے جاتے ہیں راجپوت صنایع کے موقلم کی آفرینش ہیں۔

جیمز ایچ۔ کزنس (James H. Cousins) کے رلے میں راجپوت اور بودھ مصوروں میں صرف یہی فرق ہے کہ اول الذکر کا زور قلم صفحہ قرطاس پر ختم ہوا ہے اس لئے اس نے چھوٹے پیمانہ پر کام کیا ہے لیکن آخر الذکر نے دیواروں سے سرمارہے اور اسی لئے بڑے پیمانہ پر اپنے جوہر دکھائے ہیں حالانکہ راجپوت اسکول کی قدامت کا ہر طرف سے اعتراف کیا جا چکا ہے لیکن سنہ ۱۹۰۹ء سے قبل شاید کسی کو اس کا

احساس نہ ہوا تھا۔ اس سال ہیول، ڈاکٹر اوینڈرنا تھا، ڈاکٹر کمار
سوامی اور مسٹر اورسی گنگولی نے جتسے بسیار کے بعد راجپوت
مصور کے وجود کے نقوش کی نشان دہی کی اور ۱۹۲۵ء میں جے
پور آرٹ اسکول کے پرنسپل دربار سے چند عجیب و غریب تصویریں
لکھنؤ کی نمائش میں لائے۔

امن و عافیت کی اُن ساعتوں میں جبکہ چار سو نو شمالی
و فارغ البالی اور صلح و آشتی کے راگ گائے جا رہے تھے راجپوت
اسکول کی بنیاد رکھی گئی، اور جے پور اس کا مرکز و محور بن گیا۔
جہاں سے یہ صنعت رنگین نئے انداز میں منزل بہ منزل اُڑ رہی تھی۔
اور دور و نزدیک کے دیگر مقامات تک جا پہنچی۔

اصطلاحی نقطہ نظر سے راجپوت اور مغل مصوری کا فرق

نمایاں کرنا چننا دشوار نہیں۔ مغل مصور جیسا کہ خود اس کی وجہ
تسمیہ سے ظاہر ہے، ہمیشہ کسی نہ کسی صورت میں شاہی دربار
سے متعلق رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مغلوں کی تمام تر مساعی انفرادی
پہلوئے ہوئے ہیں۔ جدو دل کی گھلکاریاں اور تشکل افراد کی احادیث
ان کی امتیازی خصوصیات ہیں۔ لیکن راجپوت مصور مجلسی زندگی
کا عادی ہے غامۃ الناس میں رہ کر ان کے لئے کام کرنا اور ان کی

تفرج گاہوں کی زینت و آرائش کا سامان فراہم کرنا اس کا شمار ہے
 اسی لئے اس کی دنیا ئے تخیل اجتماعی رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے۔ و
 ساری (Vasari) ایک راجپوت مصوّر کے بارے میں جو Andre del
 castagno کا تالیق تھا رقمطراز ہے کہ وہ ان دیہاتی صناعیوں
 میں سے تھا جو قلیل اجرت پر مزارعین کے لئے تصویریں بنایا کرتے تھے
 منسل مصوّر مذہب سے قطعاً بے نیاز تھے مگر راجپوت مذہب کے
 دائرہ عبودیت سے کبھی باہر نہیں ہوئے اور بقول مسٹر اجت گھوش
 (Charachters) میں خود ان کی روح حائل
 سر نہانچہ کرشن لیلہ، راگ مالا، اور راس لیلہ کے فرحت
 نے کسی تصویر کو غصے کا جیتا جاگتا ثبوت نہیں۔ لازوال محبت کے
 ایک سرمدی میں سرشار راوہا خلاق و دو عالم کرشن سے عشق نے
 نوازی کر رہی ہیں، دریا کی سنہری موجیں، چاند کی روپلی کرنیں
 ایک عجیب دیوانگی عشق کے زیر اثر قصاں و لہزائیں ہیں، بیل بوٹے
 پھول تپتے، گرد و پیش کی معتبر فضا غرض سارے کا سارا ماحول تلاطم
 خیز بحرِ ترم و تغزل میں مستغرق، فردوسِ نظربن کر رہ گیا ہے۔ یہی
 وہ دلدور سین ہیں جو راجپوت مصوّر کو مغلوں سے ممتاز کرتے ہیں۔
 اور جنہیں دیکھ کر آنکھوں پر لاغائی محبت کا غیر متناہی نشہ اور دل پر

و جہانی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔

مغلوں کے عہد میں راجپوت مصوری نے پھر رنگ بدلا، چنانچہ
 بے پور وغیرہ ریاستوں کے شاہی محلات کے نقوش کے دامن رنگین
 پر اب بھی چینی و ایرانی اثرات صاف نمایاں ہیں۔ لیکن اس سے قبل اور
 بودھ مصوری کے اختتام و زوال کے بعد فنِ تصویر کی کیا کیفیت رہی؟
 یہ کسی کو معلوم نہیں، کہا جاتا ہے کہ ہندو مذہب کی تلقین کے ساتھ
 بودھوں کے عقائد اور مصوری جیسا فن رنگین سب کچھ نقشِ باطل
 کی طرح نابود ہو گیا۔ اور اس کی جگہ شیوا اور وشنو کی بودھ
 تعمیر اور بہت تراشی نے لے لی۔ لوگ روز بروز تصاویرِ بودھ
 سے بے نیاز ہوتے گئے، اہل فن کی تمام تر توجہ مناور اور
 اصنام کی تراش پر مرکوز ہو گئی۔ رفتہ رفتہ لوگ بچی کاری کی سبب
 مائل ہوتے گئے، اور اب شاذ و نادر ہی کوئی مصوری کی طرف رجوع ہوا۔
 ثبت پرستی کے اس رواج عام نے تو فنِ تصویر کا گلا ہی گھونٹ
 دیا تھا لیکن خوش قسمتی سے اسے قدامت پسندی کے دامن میں
 پناہ مل گئی۔ عہدِ مغلیہ سے قبل راجپوت مصوری کا غالباً اوائل
 عمری کا زمانہ تھا اور اس عہد کے نمونے چینیوں کے پندرھویں صدی
 کے قلمی نسخوں کے علاوہ کہیں دستیاب نہیں ہوتے۔ لیکن اس

قلیل ذخیرہ سے بھی مطلب برآری نہیں ہوتی ، اور راجپوت اسکول
 کی ابتدائی تاریخ اسی طرح تاریکی کے کلبہ اخراں میں مستور رہتی ہے
 ہاں راجپوت اسکول کے بعض کارنامے جو بلاشبہ اکبر کے دور اقتدار
 سے پہلے ظہور پذیر ہوئے ہیں خال خال نظر آ جاتے ہیں ، لیکن انکے
 متعلق صحیح معلومات حاصل کرنے کے ذرائع بالکل مفقود ہیں ۔
 جب مشہور عرب محدث قاسم نے سندھ پر یورش کی تو راجپوت صنایع
 کا ایک وفد فراتح کے حضور میں اس کی شبیہ اتارنے کی درخواست
 لے کر ہوا ، یہ واقعہ سنہ ۶ کا ہے ، اور اس سے ثابت ہے
 سرزمین ملک کے گوشہ گوشہ میں راجپوت مصوری کا سکھرواں
 نے کسی تاجر وہ ترقی کے انتہائی مدارج طے کر چکی تھی ۔ مغلوں نے
 بسے اپنے عہد حکومت میں راجپوت مصوروں کی فراخ دلی کے
 ساتھ سرپرستی کی ، جس سے ان کی روش کمند میں عالمگیر تبدیلی
 واقع ہوئی اور اسی بنا پر نعل اسکول کو اس قدر فروغ نصیب ہوا
 لیکن جوہنی عنان حکومت اور رنگ زیب کے ہاتھوں میں گئی سارے
 صنایعوں کے سرے حکومت کا دست شفقت ہمیشہ کے لئے اٹھ گیا
 اور مصور تو ایک دم یتیم ہو کر ادھر ادھر کھینچ گئے ۔ اسی پریشانی و
 درماندگی کے باعث راجپوت مصوری کے مختلف اسکولوں کا ظہور

ہوا۔ اور بعض استاذہ کمال لکھنؤ۔ ٹپنہ۔ بنگال۔ لاہور۔ کشمیر اور حیدرآباد
دکن جیسے دور دراز مقامات میں جا کر آباد ہو گئے۔

سب سے پہلے جے پور یا راجستھانی قلم کی بنیاد پڑی، لیکن چونکہ
دلی جے پور مدتوں برسرِ پیکار رہے اور قومی آزادی کے لئے مسلمان
بادشاہوں سے براہِ تیغ آزمائی کرتے رہے اس لئے فنِ تصویر کے غریب
دار تقار کا سد باب ہو گیا۔ دلی۔ اگرہ اور لاہور کے مصوٰر عرصے سے
اپنے مخصوص رنگ میں دادِ فن دیتے چلے آتے تھے لیکن جے پور
اسکول کی بنیاد پڑتے ہی انھیں راجپوتوں کے زورِ قلم کے سامنے
تسلیم خم کرنا پڑا، حالانکہ اس سے پیشتر بھی ان پر راجپوتوں کی
غالب ہو چکا تھا مگر اب انکی نس نس میں راجپوتی اندازِ رسم و رسم
راجپوت اسکول کی اہم ترین شاخ کا نگڑہ اسکول یا چھپڑہ
ہے، قیاس کیا جاتا ہے کہ سترھویں صدی کے آخری ایام میں پہاڑی
قلم کی کتابیاں شروع ہوئیں۔ اور انیسویں صدی کے اوائل
میں اس کا نشان بھی کاعدم ہو گیا۔ راجہ سنسار چند کے دورِ حکومت
(۱۸۵۷ء تا ۱۸۸۳ء) میں کانگرہ اسکول خوب پروان چڑھا۔
تقریباً دو سو برس کے مختصر عرصہ میں اس اسکول نے فنِ تصویر
کی جس قدر گرانیہ خدمت کی ہے اسکی مثال ملنا مشکل ہے۔

اس اسکول کے مصوروں نے کمرش لیا، ٹائیک نائیکا، ہشٹ
 نائیکا اور نل دینتی وغیرہ میں سے کسی ایک یا دوسرے موضوع
 پر قلم اٹھایا ہے۔ اور اپنا سارا کمال اس پر صرف کر دیا ہے۔ رنگ آمیزی
 جذبات نگاری اور انداز و عمل (Action) کی توضیح کرنے میں جو بات
 پہاڑی قلم نے پیدا کر دکھائی ہے وہ آج تک کسی کو نصیب نہیں ہوئی
 پرستان کے مناظر برف سے ڈھکی ہوئی چھوٹی چھوٹی پہاڑیوں کو
 چیر کر نکلتے ہوئے دریائے بیاس کی روانی اور دودار کے دراز قامت
 شہر، اصفائی و پاکبازی کے ساتھ دکھائے گئے ہیں کہ بے ساختہ
 سر ہے۔ کہیں کہیں دربار کے عام نظارے بھی دعوت
 نے کسی قدر فراہم کرنے میں ہمہ تن مصروف ہیں۔

جوت مصوری کے دامن رنگین میں مغلوں کی نگاریوں
 کے ساتھ ساتھ مغربی رنگ کی جھلک بھی موجود ہے۔ کانگرہ قلم کار
 سوامی کی رائے میں نسائیت کے جوہروں سے سرتاپا ممتور ہے۔ جہر
 جذبات و حیات کے بجائے عقیدت و محبت کا عنصر غالب ہے۔
 مناظر کی توضیح میں فرحت انگیز اور پاکیزہ رنگوں کا استعمال ہوا
 ہے۔ جس نے مصور کی تخیل و تخلیق میں جان ڈال دی ہے۔
 شاعر تک مثل اسکول کا نشان مزار بھی صفحہ ہستی سے

ان کے علم و فضل کی اتنی قدر و قیمت ہوئی کہ سارے کا سارا قافلہ
سیر بہشت کے مزے سے بہرہ اندوز ہو کر کم مانگی و در ماندگی کی
کلفتوں کے ساتھ یاد وطن بھی فراموش کر بیٹھا۔ جموں کے سابق
مہاراجہ کی داد و دہش نے اس اسکول کے کارناموں کو اس قدر چمکایا
کہ ان کی فضیلت و برتری میں چار چاند لگ گئے۔

آرٹ کے اس شعبہ کا مغلوں سے بہت کچھ لگاؤ ہے، یہی وجہ
ہے کہ اس کے تمام تر شاہکار اسی رنگ میں مستغرق ہیں۔ لیونل ہیٹھ
(Lionel Heath) رقمطراز ہے کہ: ”جموں اسکول انداز و عمل
سرسبز، ہمرنگ و ہم آہنگ ہیں کہ ایک دوسرے میں تیز
نے کسی ڈھلے عام طور پر جن مناظر کی تشکیل و ترتیب ہوئی ہے وہ
اپنی سادہ لوحی کے بغایت منظر ہیں۔ پیر و مرید، مریاض
رشیوں اور سادھو مہاتماؤں کی تصویریں اس لازوال عقیدت کا
آئینہ ہیں جو ہندوؤں کو بالعموم اپنے مذہب اور اس کے رہنماؤں
سے ہے۔“

اپنی موقلم کی جنبش سے فطرت کو بے نقاب کرنا راجپوت مقبرہ
کی عام عادت معلوم ہوتی ہے۔ رامائن اور مہابھارت کے دو مختلف النوع
واقعات، محاصرہ لنکا، اور سداما کا استقبال اس چستی و چابکدستی

سے جبین تصویر پر مستم ہوئے ہیں کہ مصوّر کی مشائی و سحر طرازی کی تعریف نہیں ہو سکتی۔ مٹوڑی سی جگہ میں بیشمار فوج کا اجتماع اور جنگ عظیم کا ہیبت ناک نقشہ بڑے حسن و کمال کے ساتھ بالتفصیل واضح کیا گیا ہے، جس ادا سے کرشن سُداما کا سواگت (خیر مقدم) کر رہے ہیں اُس سے خلوص و اشتیاق کا ایک عجیب عالم مترشح ہے۔

راجستھانی قلم بالعموم نائیک نائیکا بھید، نمایاں کرنے میں مہر و کار رہا ہے۔ لیکن جموں اسکول نے راگ مالا ہی کے احاطہ رنگین میں گل ریزیاں کی ہیں۔ جموں قلم کا بہترین اندوختہ سنئے آج تازہ شہدائے حاصل عمل ہے۔ اس دوران میں راجپوت قوم کی جہتوں کا کلک گہر بارنے بکثرت گل افشانی کی ہے اور نمود حسن و نوسختی راہیں نکالی ہیں۔ کہیں پگڑی میں کوئی خوبصورت و نوشہرہ آویزاں کر دیا ہے اور کہیں پھری ہوئی کشادہ پیشانی کو عریاں کر کے مقامی خصوصیات کو قائم و برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے۔

راجپوت مصوّری کا تیسرا رخ گرگھوال اسکول ہے جو اٹھارہویں صدی کے اختتام پر معرض وجود میں آیا۔ کانگرہ قلم اور گرگھوال اسکول میں بید یکسانیت ہے جس کی وجہ شاید یہ ہو کہ کانگرہ اسکول ہی کے درخشاں اراکین نے چنستان وطن کو خیر باد کہہ کر وادی غربت میں

جدید اسکول کا سنگ بنیاد نصب کیا۔ گڑھوالی مصوروں میں مولارام (۱۸۳۳-۱۸۶۰ء) سب سے پیش پیش تھا اسکے کارنامے اس نئی جماعت کی خصوصیتوں کو بوجہ احسن الم نشرح کرتے ہیں۔ حسنِ فطرت کو اپنے مخصوص انداز میں آراستہ کرنا تو اس اسکول کا حصہ ہے۔ علاوہ ازیں بشرہ کے خطوط کا انداز اور لباس کی وضع گڑھوال اسکول کی امتیازی علامات ہیں۔

متذکرہ پہلوؤں کے علاوہ بسولی، چمبا اور سکھ اسکول بھی راجپوت آرٹ کے اجزاء شمار ہوتے ہیں بسولی اسکول کے مصوروں سے تین صنفِ نازک کے حسن و شباب کے بارغ و بہار نے کسی تڑپیں محو کلا گشت رہتی ہیں۔ کبھی کبھی کنول جیسی بڑی بڑی انگوٹھوں پر متوالے بھونرے کا سایہ ڈال کر کوشی و دلفریب کی شان و بالا کر دی جاتی ہے۔ اس کے علاوہ انھیں کچھ بھی مد نظر نہیں ہوتا۔

چمبا اسکول کی تمام تر شہرت کا انحصار شبیہ سازی پر ہے اس اسکول کے مصوروں نے راجہ رانی کی پہلو بہ پہلو نشست کو اپنا طرہ امتیاز بنایا ہے۔ کسی کسی شبیہ کو جامع بنانے کے لئے شیریں ادا جوڑے کی نشست میں ولیعہ کو بھی شامل کر لیا گیا ہے

اور اس طرح خلوت میں جلوت کا سماں پیدا ہو گیا ہے۔ جب راجپوت
 مصوروں کا شیرازہ ایک بار پھر منتشر ہوا تو ناسازگاری زمانہ
 کے مظلوموں کو مہاراجہ رنجیت سنگھ کے دربار میں پناہ ملی۔ اور
 اس طرح سیکھ اسکول عرصہ ظہور میں آیا۔ سیکھ قلم نے پہاڑی مصوری
 کا بانکا انداز چرایا ہے چنانچہ اس کے شاہکاروں کی دزدیدہ نگاہیں
 خود اس حقیقت کی غماز ہیں۔ سیکھوں نے اپنے گرد (نانک وغیرہ)
 اور ان کے درباروں کی شان و شوکت کا بڑی خوش اسلوبی
 سے مظاہرہ کیا ہے۔

انیسویں صدی کے اواخر میں راجپوت مصوروں کی راجپوت
 کے قیام کے بعد عالمگیر انقلاب کے سیلاب عظیم میں
 کے لئے نشین ہو گئی۔



راجپوت مصوری

(۲)

راجپوت مصوری کے وہ تمام مائل جواب تک دستیاب ہوئے ہیں مغل اسکول کے ہم دور ہیں۔ حالانکہ بودھیوں اور راجپوتوں کی فنی مناسبت و مطابقت سے ثابت ہے کہ عہد مغلیہ کے آغاز سے صد ہا سال پیشتر قدیم ہندوی فن تصویر کے اس طرز جدید کی طرح چٹکائی تھی۔ بعض محققین کی تلاش و تدقیق سے حال ہی میں سرامویریں برآمد ہوئی ہیں جو مغلوں کے ظہور سے بہت پہلے لے کسی تھیں، پھر بھی ماضی و حال کے تمام کارنامے مجموعی حیثیت سے اپنے خالق کی پیامبری میں قطعاً ہم رنگ و ہم زبان ہیں قومی زندگی کی حقیقی نمائندگی راجپوتی صنعت کا بنیادی اصول ہے۔ یہی وجہ ہے کہ راجپوت مصوری کی صناعی عام دلچسپی کا موضوع ہے لیکن چونکہ مغل مصور دربار کے اشارہ پر اپنے فطری جوہر کی نمود و نمائش کرتے رہے ہیں اس لئے شخصی خوشنودی اور انعام و اکرام کے علاوہ وہ بات پیدا کرنے سے قاصر رہے جو ان کے پیشرو کو حاصل ہے۔

وہی طرز معاشرت کا چربہ اُتارنے میں تو راجپوت کا رگرنے
 قلم توڑ دیا ہے ، تلوار کے دھنی نے اس میدان میں حسنِ کمال کے
 وہ وہ ہاتھ دکھائے ہیں کہ بلاتامل دُنیا کو اس کے زورِ قلم کا لوہا ماننا
 پڑتا ہے ۔ دہقانوں کے مشاغل ، ان کی تفریح ، لہو و لعب ، خانگی
 زندگی اور مذہبی رسوم کی آئینہ داری میں انتہائی نفاست ملحوظ
 رکھی گئی ہے ۔ مُصوّر کے پروازِ تخیل میں تو اس بلا کی جدت ہے کہ
 پیش پا افتادہ مضامین کی بندش میں بھی شیرینی و لطافت قدم
 قدم پر ہاتھ چوم رہی ہے ۔ بازارِ ہاٹ کے عام مناظر میں عجیب
 اندازِ کمال سے خصوصیت کوٹ کوٹ کر بھردی گئی ہے ۔ ہر چیز پر
 سامنے چاک کے قریب مٹی کے برتن بکھرے ہوئے ہیں ۔
 کھار آس پاس کھڑے ہوئے خریداروں کو اپنی چرب زبانی سے دہر
 دکھانے میں مصروف ہے ۔ اس مختصر سے مجموعہ میں ایک سردار بھی
 موجود ہے جسے اس کی دستار میں آویزاں پھول نے عوام سے ممتاز
 کر دیا ہے ۔ کھار کے قریب ہی کھڑی دو شیزہ دہقان اپنی شرنگیں
 لگا ہوں سے سردار کی قدر شناسی کا اندازہ کر رہی ہے ۔ آنکھوں میں
 مسرت کی چمک نمایاں ہے اور گلابی ہونٹوں سے مسکراہٹ پھوٹی
 پڑتی ہے ۔ سطح کے اُبھار سے چابکدست مُصوّر نے سارے منظر پر

بڑی صفائی سے جلا کر دی ہے۔ ایک طرف نور بات کا چھوٹا سا کچا مکان ہے جہاں وہ کرگئے پر جھکا ہوا قالین کی تکیوں میں محو ہے۔ اس کے گرد و پیش رنگ برنگ صوف کی گچھیاں اور ضروری اوزار ادھر ادھر بے ترتیب پھیلے ہوئے ہیں۔ قریب ہی پانی کی چھاگل اور جوتے رکھے ہیں جو بتا رہے ہیں کہ نور بات تاروں کی درستی میں پیروں سے بھی کام لے لیا کرتا ہے۔

زردوزی۔ خیاطی۔ چھپی اور زرگری وغیرہ دکانوں کے مناظر پیش نظر کر کے مصور نے اپنے عام مشاہدہ اور ادراک فن کا ثبوت دیا۔ دوسرے منظر میں صنّاع نے جذبات کی مصوری میں غضب نے کسی کسی چہرہ و دست کا مشاق بیٹا اپنے آبائی پیشہ میں غیر معمولی استعداد کا اظہار کر رہا ہے، اس کا نوسحق چھوٹا بھائی اس کی صفائی و سرعت کا متحیر نگاہوں سے اعتراف کر رہا ہے، ان کے پس پشت دو خواتین کھڑی ہیں، ان میں سے ایک کی گود میں پیارا پیارا بچہ کلیلیں کر رہا ہے۔ نوخیز بچے کا ماں کے کان کی آبدار بالی پکڑنے کا دربا انداز جس قدر دل فریب ہے اُس سے کہیں زیادہ دلدوز اس کے مسرت انگیز نعرے ہیں جو پردہ تصویر میں بھی سنے جاسکتے ہیں۔ اس خاتون کی بھولی اپنے بالغ لڑکے کا ہاتھ تھامے پیاری سہیلی کی لا انتہا مسرتوں میں کھلے

بندوں حصّہ لے رہی ہے۔

سیاحت و تفریح کے مناظر کی مصوری میں راجپوت اپنا ثانی نہیں رکھتا۔ زمانہ سلف میں آمد و رفت کے ذرائع محروم و محدود ہونے کے باعث سفر کرنا فرصت و فراغ البالی کا دلچسپ مشغلہ تھا۔ لوگ جوق درجوق گھر سے باہر قدم رکھتے اور خیل کے خیل منزلیں طے کرتے تھے۔ یہی باعث ہے کہ سیاحت کی کتنی اہمیت مصور کے زور قلم دکھانے کا بہترین موضوع بن گئی ہے۔ چنانچہ دوپہر کا پڑاؤ۔ اندھیری رات میں خیموں کے گرد لگے ہوئے الاؤ کی کانپتی ہوئی روشنی، باگیاں والے اور قافلے والوں کا سرائے میں طویل قیام وغیرہ خشک مناظر میں بھی راجپوت کی نظر انتخاب اور فکر رسا کے لئے کچھ دیکھنے والے کے لئے ایک شہرہ آفاق شاہکار میں سٹریک سے

قافلہ کے پڑاؤ کا قابل دید منظر بڑی خوبی سے دکھایا گیا ہے۔ دوپہر کے سرچرپے آفتاب کی آتش بار تہارت سے بچنے کے لئے مسافروں نے سخی کی شہرت کی طرح پھیلے ہوئے بڑے درخت کے سایہ میں پناہ لی ہے۔ تھکے ماندے قلی نے اپنا گراں بار بوجھ ایک طرف ڈال دیا ہے اور بوسیدہ بستر فرش خاک پر دراز کر کے کمال بے پروائی سے سر جھکائے بیٹھا ہے۔ ایک دوسرا مزدور بھی کچھ فاصلہ پر پیر پھیلے دم

لے رہا ہے۔ کنویں کی سیڑھیوں پر نیم خمیدہ مسلح محافظ خاص انداز
 تشکر کے ساتھ پانی پی رہا ہے۔ پانی دینے والی ”موہمن دوشیزہ“
 گھونگھٹ کی اوٹ میں کنکھیوں سے آب حیات حل کر رہی ہے۔
 جگت کے نیچے ایک خدمتگار اپنے آقا کے لئے حقہ تازہ کر رہا ہے۔
 رحم دل مالک ہاتھ کے منکسرانہ اشارے سے اُسے آرام کرنے کا
 مشورہ دے رہا ہے اور دوسرے ہاتھ سے آئینہ کے روبرو بال
 ستوار نے میں مشغول ہے۔ پاس ہی دو عورتیں بیٹھی ہیں، ان میں
 سے ایک پنکھا جھل رہی ہے اور ہوش ربا داد و مستانہ انداز سے
 ہے۔ الغرض ساری کی ساری تفصیلیں اسی کمال کے
 شہنشاہی ہیں کہ معلوم ہوتا ہے تصویر نگار سے بولا جاتا ہے۔

”حوالہ اسکول کے مستغنی عن التعریف مصوّر منکو“ نے
 جے دیو کی مشہور تصنیف ”گیت گووند“ کا تلخ کر کے حیات دوام
 حاصل کر لی ہے۔ بھڑی کی ایک شہزادی کے ایسا پر جو کرشن کی
 بھگتی میں میراں کی طرح سرشار تھی منکو نے اس طرف توجہ کی اور نہ
 طبعاً وہ سطحی مناظر کی نقاشی کا شایق تھا اور اس میں شبہ نہیں کہ
 وہ اس شعبہ میں طاق و یگانہ تھا۔ چونکہ اوروں کی طرح اس پر بھی
 پابندیاں عائد کر دی گئی تھیں اس لئے وہ مختارانہ اپنی قابلیت و

ہمہ گیری کا مظاہرہ کرنے سے قاصر رہا۔

ہمالہ کی برف سے چھپی ہوئی فلک بوس پوٹیاں، برفستانی قوس
 قزح کی نیزنگیاں، زریں آسمان اور طلوع و غروب کے سحر کار نظارے
 برف بار وادیوں اور لہو و دق کسار میں پانی کی مترنم موجوں کی مستانہ
 وار چھٹ چھاڑ، منگو کی ایک نگاہ لطف کی امید حصول میں سب کے
 سب اپنی ساری دلربائیوں اور رنگینیوں سے ہاتھ دھو بیٹھے۔ کرشن
 اور گوپوں کی پاک صحبتوں کی یاد تازہ کرانے کا سامان فراہم کرتے
 وقت منگو نے سطح کی ابھار کے لئے حسب دلخواہ چٹیل برہمن
 مرغزاروں، چشموں اور کساروں کا انتخاب کیا ہے۔ سوہنیا
 اس کی ”بیک گراؤنڈ“ اصل تصویر سے زیادہ دلکش ہو گئی ہے۔
 منگو کے ایک شاہکار کا حاصل یہ ہے کہ سنسان دریا کے

کنارے حسن بہار نے اپنی مخمور آنکھیں بچھا دی ہیں، چاند کی نفرتی
 بارش میں جہنم کی کتاب در بھل موجیں بنچو دو بدست رواں دواں
 ہیں۔ اس سکون و سکوت کے عالم میں وارفتہ الفت رادھا سرا پایاز
 کرشن سے دو چار ہوتی ہیں اور آنکھیں چار ہوتے ہی عالم بالا کے
 سرستہ راز ڈوٹے ہوئے تاروں کی طرح غریاں ہو کر کائنات کے حسین
 دروں میں ڈوب جاتے ہیں۔ اس منظر کی تشکیل میں مصوٰی کو ہب قدر

کا میا بی بیک گراؤنڈ کی تعمیر میں ہوئی ہے اُس نے اس کے بقیہ عمل کو اپنے اندر جذب کر لیا ہے۔

ماہتاب کی نورانی شعاعوں اور آگ کے مشتعل شعلوں کی آمیزش سے کسی منظر کو نمایاں کرنا راجپوت مصوّر کی روش عام میں داخل ہے۔ درختوں کے نیچے یا جھونپڑیوں کے جلو میں دکھتی ہوئی آگ کی تڑپم روشنی میں افراد کا اجتماع عجیب شان فودنائی سے ہمروش ہے۔ دور تاریکی میں بلبوس کائنات آنکھ بند کئے خاموش پڑی ہے ”ماہ نوکی دھندلی کرن“ نے ”سج“ کی ”سیاہ چادر“ پر اس شوخی سے طلائع جردل کھینچ دی ہے کہ ”چرانع تہ دامن“ کا دلفریب سماں آنکھوں میں پھر جاتا ہے ہی کا غلبہ اور آسمانی و خاک کی روشنیوں کا اتصال دونوں

کو یکجا کرنے بڑے حسین انداز میں اجتماع ضدیں کا جلوہ دکھایا ہے۔ اور کہیں کہیں رُخ تصویر کو مطلق کر کے اس کی سحر آفرینیوں میں نوشگوار اضافہ کر دیا ہے۔ راجپوتوں کی ہمسری میں بعض جا پانی مصوّر دن نے بھی سنہری رنگوں کا استعمال روارکھا ہے مگر انھیں آج تک وہ شعور نہ آیا جو ایک راجپوت کا پیدایشی حق ہے۔

موج نسیم کی رندانہ شوخی، تختہ گل کے تلاطم رنگین کا بہار آفریں و معصوم منظر، پانی کے جمود کا لطیف تقری رنگ، سطح آب پر کھلے ہوئے

کنول کے شاداب پھول اور آبدوز برگ و بار کا خوشنما نظارہ نشاطِ روح کا سامان مہیا کر دیتا ہے۔ بودھوں سے قریب تر ہونے کے باعث راجپوت صنائع بقول مسٹر بلیک قدرتی طور پر باریک خطوط سے جذبات کو روئنا کرنے کا عادی ہے۔ اجنتہ کی مصوری اور راجپوتوں کی مصنوعات میں بظاہر بہت بعد ہے لیکن باطن اختلافات زمانہ کی قیود کے علاوہ دونوں ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں۔ جہول کی یکسانیت اور اسلوب ارتسام کی ہم رنگی اس حقیقت کی آئینہ دار ہیں۔ تنگی و فراخی پیمانہ کا اس باہمی یگانگت پر کوئی اثر نہیں ملتا۔ ہاں اتنا اختلاف ضرور ہے کہ مذہبی عقائد کے مطابق بودھوں کی راجپوتوں کے مرکز عمل میں بھی اہم تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں۔ دور میں ”بدھ“ کی جگہ سیتارام، رادھا کرشن اور شکستی (پاروتی) اور شیونے لے لی ہے۔ بالعموم ہر شبیہ کی پشت پر اس کا ماحصل اور موزوں عنوان مرقوم رہتا ہے۔ مغلوں کے یہاں بھی سرخیاں قائم کرنے اور تذکرہ لکھنے کا رواج عام تھا۔ مگر ان دونوں میں صنف اتنا فرق ہے کہ مغلیہ خوشنویس کی تحریروں کا لفظی مضمون سے کوئی علاقہ نہیں ہوتا، جس کی وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ مغلوں کے ہر کارنامہ کی تکمیل ایک سے زائد صنایعوں کی رہن منت ہے۔ مصوّر

کی تصویر کی ساخت میں تو راجپوت مصوٰر نے غضب کا کام کیا ہے۔
نیم وحشی مخلوق کا جوش و فدا داری اس کے ہر عضو بدن سے سرخ ہے۔

شونر تپہ شیبہ یاسنہ رھیا گایتری (لکھنا گایتری)

کے مناظر و مظاہر کی ہیئت و صورت کی عکاسی میں تصویر کش نے
ناز کی خیال اس طرح کوٹ کوٹ کر بھری ہے کہ اس کی تخلیق جسد
و پیکر کا بے جان مجسمہ نہیں بلکہ ایک زندہ ہستی اور جاندار مخلوق کی
رُپا ہے۔ تصویر کے عین وسط میں موت کا دیوتا (شیو) چپے کی کھال
کا جامہ زیب تن کئے صدر نشین ہے۔ کنول کے تحت ”شکتی“ جلنچا
ہے اور متحیر و محبوب آئینہ میں اپنے حسن جلوہ کی بہار دیکھ رہا ہے۔
آئینہ برداری کی خدمت نہایت باشعور خدام کے سپرد ہے۔

طلو میں مطربان شیریں ادا نوبہ نو ساز لے داد موسیقی دے رہے ہیں
بائیں جانب دیوتاؤں کا گروہ بیک زبان اپنے آقا ”نٹ راج“ کا
ٹٹا خواں ہے۔ دُور فاصلہ پر برف سے ڈھکی ہوئی پہاڑیاں ایک عجیب
شان استغنا و خود بینی کے ساتھ سر بلند کئے ہوئے نمودار ہیں۔ بَراق
چوٹیوں پر ابر گھبار کے دل بادل اُڑتے پھرتے روئی کے گالے کی طرح
رقصاں ہیں۔ جہاں آسمانی مخلوق گلیاریوں میں مستغرق ہے۔
متذکرہ تصویر اٹھارھویں صدی کا نظر فریب عمل ہے، اور کانگرہ

قلم کا سرکہ آراء شاہکار شمار ہوتی ہے۔ سارے اعیان و مظاہر خوبصورت و دیدہ زیب رنگوں سے ایسے حسین انداز میں نمایاں ہوئے ہیں، کہ صورت گری کی صنعت کا سارا کمال ختم ہو گیا ہے۔ لیکن دست برد زانہ کے ہاتھوں اس کارنامہ پر یکسر پانی پھر گیا ہے۔ تاہم اس گئی گزری کثافت میں سُنہری و لاجوردی رنگ اپنا سکہ جاتے ہوئے ہیں۔

جے پور قلم کے بیشتر کارنامے ہنوز ناتمام ہیں۔ ان کے نامکمل موضوعات کی تشریح کرنا بہت دشوار ہے۔ رنگوں کے اشتراک و آمیزش کے انداز! اگر کا غلبہ و تسلط ہے۔ تصویر کی جدول جدت و نفاست میں، کا پہلو لئے ہوئے ہے۔ بالعموم بال سے زیادہ باریک خطوط کی تعمیر ہوئی ہے۔ معمولی سے معمولی اور چھوٹی سے چھوٹی بات بھی بڑی چابکدستی کے ساتھ واضح و نمایاں کی گئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تصویر میں جان سی پڑ گئی ہے۔

ابتداءً سیاہی سے تصویر کا خاکہ تیار کیا جاتا، پھر اس پر ہلکی سفیدی پھیر کر نقوش و خطوط کو مجھ و مدغم کر دیا جاتا، اس کے بعد بھورے رنگ سے خاکہ کو از سر نو ابھارا جاتا تھا تب کہیں مختلف رنگوں کا عمل شروع ہوتا اور اس طرح مطلوبہ شبیہ کی تکمیل ہوتی تھی۔ جے پور اور کانگرہ قلم کے دستور العمل میں خاص فرق یہ ہے کہ آخر الذکر

نے شوخ رنگوں کا استعمال روا رکھا ہے۔ اور برملا اس کی تردید کی ہے۔ موڈل کی تعمیر رنگوں کا انعکاس اور سطح کو جلادینے میں تو اس اسکول کا تاثر حاصل عمل ایک عجیب انداز خود ستائی سے ہم دروش ہے۔

”راگ مالا“ (राग माला) نامی مرقوں کی تشکیل و تخلیق کے لئے پہاڑی صنّاع کی رفعت و عظمت فلک پوس ہمالہ کی مضحک ہے موسیقی تو بجائے خود ایک وسیع علم اور دلکش فن ہے لیکن اس کے انداز و کمال کی تصویر کشی نے اس کے بے پایاں دلچسپیوں میں مزید اضافہ کر دیا ہے۔ یہ نایاب مرقے اس عالمگیر حقیقت کو بانگ دہل الم نشرح کرتے ہیں کہ تہذیب و تمدن کا ارتقاء فنون لطیفہ کا نتیجہ ہے۔ کا زیر بار احسان ہے و نیز یہ کہ جمیع اصناف فنون ایک باہمی وابستہ اتحاد میں منسلک ہیں ”راگ مالا“ بیا لیس مشہور ترانوں کا مجموعہ ہے۔ راجپوت صنّاع نے ہر راگ کی ایک تصویر بنائی ہے جس کو اسکے تمام اجزاء و عناصر کی تفسیر سمجھنا چاہئے۔

ایک طرف مطرب و نواز پردہ تصویر میں رہزن ہوش بنا بیٹھا ہے۔ دوسری طرف چاکر دست مصوّر رنگینی ترنم سے کمال صورت گری کے جلوؤں کو بے نقاب کرنے میں محو ہے۔ راجپوتوں کے بیش بہا مرقوں میں بعض ایسی تصویریں بھی نظر آ جاتی ہیں جو انکے شاعرانہ و

تمثیلی رجحان کی نمایندگی کرتی ہیں۔ ان میں کثیر استعداد ماثل کا ماخذ قدیم و مستند ہندی ادب ہے۔

راجپوت صنّاع کی بزم رنگیں میں حسن و عشق کی بے پناہ معرکہ آرائیاں مذہب کے پاکیزہ جذبات کی ہلکی نورانی چادر میں لبوس ہیں۔ اور یہی ایک ایسی خصوصیت ہے جس نے بیک وقت نظر نوازی و بیداری روح کا رنگارنگ سامان فراہم کر دیا ہے۔

عصر جدید میں ہندی مصوری

سلطنت مغلیہ کے نیست و نابود ہونے سے قبل ہی فن تصویر رو بہ زوال ہو رہا تھا لیکن سترہویں صدی میں حالات بد سے بدتر ہو گئے اور اقبال حکومت کے ساتھ ساتھ مصوری بھی معدوم ہونے لگی۔ ہاں دہلی اور لکھنؤ کے کچھ کاریگر حسب استعداد اساتذہ قدیم کی نقالی کا دم بھرتے رہے۔ چنانچہ نقول لینے کا دستور اس قدر عام ہو گیا کہ اس ضمن میں مصوروں کی کار فرمایوں کی طغیانی میں ساری فنی باریکیاں جس و خاشاک کی طرح بہہ گئیں۔

اہل دہلی کے عہد جدید کی یادگار، کارنامے خور دشمنیوں کے

نئے اندازِ عمل کا آئینہ ہیں۔ صرف یہی ایک بات ہے جو ان کی بقائے حیات کی ضامن ہے۔ ان منقول ماثل کی جو مغل مصوروں کے بے مثل نقوش کی متابعت میں صورت پذیر ہوئے ہیں۔ دلچسپی کا اصلی باعث یہی ہے کہ انھیں قدما کی نقاشی سے مناسبت ہے۔ ورنہ وہ بجائے خود متاخرین کے ہمدی ہونے کا زندہ ثبوت ہیں۔ اپنی خانہ روایات کو بے ناگی کے باوجود بھی برقرار رکھنے کے لئے بعض مصور تاحال اسی طرح کی مساعی میں منہمک ہیں، حالانکہ وہ کسی طرح کا میا و مشکور نہیں ہو سکتیں۔

عام طور پر مغل حکمرانوں کی تصاویر کی نقلیں حصول میں دشواری آسان وسیلہ بن گئی تھیں۔ لیکن ان تازہ ترین کرسٹموں کو دیکھ کر انہیں معلوم ہوتا ہے گویا نقش و نقاش دونوں زبانِ حال سے مستعدین کی داد و ہمش اور شوخی تحریر کے فریادی ہیں، دہلی قلم کے قریب قریب سبھی نام یوا بانیاں مغل اسکول کے بگڑے ہوئے گھروں کے چشم و چراغ ہیں، اور ہنوز اپنے آبا و اجداد کی پیروی میں سر دھن رہے ہیں اب سے چند سال پیشتر ان کے مستقل لوازمات و اصطلاحات پر قدامت کا رنگ غالب تھا، جو بلاشبہ ازمنہ و سطی کے فنِ تصویر سے ان کی ہمرنگی کا مظہر ہے۔ تقریباً پچاس برس سے پہلے دہلی اسکول کے زیرِ اہتمام

ہا کھتی دانت پر جو کام ہوا ہے وہ مابعد کی کوششوں سے بہتر و افضل ہے۔
 اٹھارہویں صدی کے اختتام اور انیسویں صدی کے اوائل
 میں اہل لکھنؤ کی جو روش تھی اُس میں بھی مغلوں کی خصوصیات بکثرت
 نمایاں ہیں۔ یہی باعث ہے کہ دہلی کی بہ نسبت لکھنؤ کے نقش و نگار
 میں بہت زیادہ دلکشی و بانگین موجود ہے۔ لیکن اب بد قسمتی سے
 مغربی تاثرات نے ان کے روئے رنگین پر یک قلم پانی پھیر دیا ہے
 چونکہ اہالیانِ اودھ کو شبیہ سازی سے خاص دلچسپی تھی اس لئے
 نئے دور کے صناعتوں نے اپنی ساری توجہ اسی پر مرکوز کر دی۔ لیکن
 اودھ کے بدولت ان کے تمام کارنامے، ان کے مذاق
 ثابت و دے رہے ہیں۔ ہر چند کہ راجپوت آرٹ بھی ان
 دنوں رواج میں تھا۔ تاہم پنجاب کی دور افتادہ پہاڑی ریاستوں
 کے اہل فن اپنی مخلوق کو عہدِ حاضرہ کی عام تماثل سے ممیز کرنے
 میں منہمک تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی کامیاب مساعی مختص
 امتیازات کی سرمایہ دار ہیں۔

انیسویں صدی کے لاہور اور امرتسر وغیرہ مقامات کے سکھ
 مصوّرین نے مشرق و مغرب کی خصوصیات کی آمیزش سے جذبات
 کی مصوّری میں ایک گونہ جدت پیدا کر کے ایسی طرزِ نو ایجاد کی جو

متقدمین کی روش سے متجاوز و مختلف ہے۔ یہ خصوصیت شہرہ آفاق مصور کوہر سنگہ
 کے کارناموں میں معراج کمال پر پہنچی ہوئی نظر آتی ہے۔ باقیات سلف کے بعض مجاور
 ایسٹ انڈیا کمپنی کے آغاز حکومت میں پٹنہ اور بنگال میں جا کر اقامت پذیر ہوئے
 اور شرق و غرب کے مخلوط انداز میں داد من دینے لگے۔ یہ لوگ انگریز سوداگروں
 اور دیگر عمال حکومت کی تکمیل فرمائش میں چھوٹے پیمانہ پر نیم انگریزی طرز کی
 تصویریں بنا کر اپنا پیٹ پالا کرتے تھے۔ لیکن انھوں نے بھی چند مستثنیات کے
 سوائے عام طور پر اصلی اور کامل خط و خال کے نمایاں کرنے میں متشابہ اور
 دلاویز خطوط سے وہ بات پیدا کی جو اپنے خالق حسن کی روح و جان ہے۔
 دکن میں فن تصویر کی جس رنگ میں ترویج و اشاعت ہوئی، اس میں
 اقطاع شمال کی روش سے قدرے جدا گانہ تھی، چنانچہ سولہویں صدی
 کے دکنی مصوروں کے کارناموں کو پیش نظر رکھ کر کہا جاسکتا ہے کہ وہ
 ایرانیوں کے نقش قدم چل کر تکمیل فن کی کوشش کر رہے تھے، اور یہ
 غالباً دکن کی اسلامی ریاستوں کے ترکمان سلاطین کی حوصلہ افزائی کا
 نتیجہ تھا۔ یہی باعث ہے کہ اس عہد کے ہر معلم و ہادی فن کی ابتدائی
 کوششیں تیموری خط و خال سے مشابہت تام رکھتی ہیں۔ لیکن اسکے
 باوجود بھی ان میں بتدریج تبدیل اسلوب کی جدوجہد نقش اولین ہی
 سے رو بکار نظر آتی ہے حتیٰ کہ ایک ہی صنّاع کی مابعد کی مصنوعات

دہلی قلم کا نقش ثانی معلوم ہوتی ہیں۔ اور سرسری طور پر دیکھنے سے انکی شناخت بھی مشکل ہی سے ہوتی ہے۔

فی الحقیقت مثل مصوری کی تمام و کمال خصوصیات کو اس حسن و خوبصورتی کے ساتھ نباہا گیا ہے کہ دو مختلف النوع و اوقات مساعی ایک ہی مصور کے رشتاتِ قلم کا قدرت طراز نمونہ معلوم ہوتی ہیں، بعض اہل الرائے کے نزدیک بتقدیرِ روش کا سہرا ان اصحابِ کمال کے سر ہے جو اورنگ زیب کی بے پناہ جوہر و استبداد کا شکار ہو کر ہجرت کرنے پر مجبور ہوئے اور بادلِ ناخواستہ اپنے مولد و ماویٰ کو خیر باد کہہ کر یہاں تک دور دراز گوشہ میں پناہ گزیں ہوئے۔ یا جنہوں نے دل کا شیرازہ منتشر ہو جانے کے بعد تلاشِ معاش کے جیلے سے اس بحیرتِ افروزِ خطہ میں قدم رکھا۔

اٹھارہویں صدی کے اورنگ آباد اور دولت آباد کے مصوروں کی تصاویر اہل شمال کی بہ نسبت قلیل المقدار اور صغیر اوسعت ہیں وہ بالعموم نیم تاریخی موضوعات پر مشتمل ہیں۔ ان میں سے بعض شہسبزی دکن کے ہمدرد حکمرانوں سے متعلق ہیں۔ ان صنایعوں کے ورثہ دار اب تک حیدر آباد اور کنڈلا (Nekoula) میں مقیم ہیں۔

ایک طرف تو بعض وہ تحریریں جنہیں اسمائے جنوب کی فنی کیفیت

سے علاقہ ہے اس امر کی نظر ہیں کہ دکنی مصوڑوں کی نقاشی کسی صورت
 بھی اغیار کی منت کش احسان نہیں بلکہ اُسے رقیبوں کے سایہ سے بھی بُق
 ہے لیکن دوسری جانب ایسے لائق اور قصص بھی مدون ہیں جو اس حقیقت
 کے منکشف ہیں کہ وہ شمالی ہند کے فنِ تصویر سے بالواسطہ متعلق ہے۔ مشہور
 بنگالی مورتی ماسٹر تاراناٹھ نے دکنی مصوڑ کی اجمالی کیفیت قلمبند کرتے ہوئے
 جے، پراجے اور وجے ان تین صناعتوں کا ذکر کیا ہے۔ اس مختصر تذکرہ کے مطا
 بے واضح ہوتا ہے کہ متذکرہ مصوڑوں کے مقلدین کا ایک طویل سلسلہ تھا
 جو ہر سولہ ان کی زیر نظر تسخیر آفاق کے اسباب مہیا کرنے میں مصروف کار
 رہا لیکن بڑی چھان بین کے باوجود بھی یہ نہ معلوم ہو سکا کہ انکی جادوئی
 کس ستہ و سال میں شرفِ ہولی اور کب نامساعدت روزگار نے اسباب
 دستِ رنگیں سے ہمیشہ کے لئے قلم سے لیا۔ ہاں یہ تحقیق ہے کہ ان کے کچھ
 غرضہ بعدِ تجور اور میسور نامی دو مختلف اسکولوں کا ظہور ہوا۔
 تجور اسکول کے صناعتوں کے متعلق مذکور ہے کہ وہ راجہ سارکھوجی
 کے عہد یعنی اٹھارہویں صدی کے آخر میں ہندوستان سے چل کر منزل بہ
 منزل دکن پہنچے۔ مسٹر پرسی براؤن کا خیال ہے کہ اس اسکول کے بانی
 ہندو ہونے کے باعث راجپوت اسکول کے مایہ ناز و افتخار تھے۔ اس حیثیت
 سے تجور اسکول راجپوت مصوڑی کی ایک شاخ قرار پایا ہے۔ مورخ موصوف

کے بیان کے مطابق راجپوت اسکول کے درہم برہم ہونے کے بعد اس کے اراکین خاص تجور دربار کی ہنر پروری کی بدولت اسی کے دامن سے وابستہ ہو گئے۔ اور اس طرح ایک جدید اسکول معرض وجود میں آیا۔
ابتداءً اس اسکول کے مقلدین کی تعداد بہت ہی مختصر تھی لیکن آہستہ آہستہ اس میں مزید اضافہ ہوتا گیا، حتیٰ کہ تجور کے آخری فرمانروا سیوا جی (۱۵۵۰-۱۵۸۳ء) کے دور میں کم و بیش اٹھارہ خاندان ایسے تھے جنہوں نے ہاتھی دانت اود لکڑی پر مصوری کے لئے اپنی زندگی وقف کر دی تھی۔ کام کی نفاست و پاکیزگی کا یہ عالم تھا کہ انھیں اپنے دیگر پیشہ حضرات پر قابل رشک نفوق حاصل تھا۔

انھیں آیام میں ایک خاص قسم کی مصوری کا رواج عام ہو گیا۔ یہ صنعت فن تصویر کی اس معینہ طرز کی تھی، جو ہندی کاریگروں کی اصطلاح میں جره (Jarrah) کے نام سے موسوم ہے۔ اس شعبہ میں لکڑی پر آبی رنگوں سے خط و خال اور جذبات و حسیات متشکل ہوتے ہیں۔ کبھی کبھی تقریبی و ظلماتی تاروں، بیش قیمت سنگ ریزوں اور نگینوں سے بچی کاری کی جاتی ہے۔ اس سچ دھج کی بعض قد آدم روغنی شبیہیں جو انھیں صنعت گردوں کے کمال فن کا نمونہ ہیں ابھی تک پدیر کوٹ (Pudukottah) کے قریبی قلعہ اور تجور کے محل کی زینت کا باعث ہیں۔

سیوا جی کی وفات اور درباری صنایعوں کی نسل کے انقضاء کے بعد تجور اسکول کا وجود یکسر معدوم ہو گیا، رہے سے کارکنان نے حالت کس مہر سی میں مصوری سے قطع تعلق کر کے دیگر صنعتوں کی بنیاد رجوع کیا، کسی کو زرگری مرغوب ہوئی تو کسی نے کارخانوں کی ملازمت پسند کی۔ رفتہ رفتہ ان کی ساری جدت روز افزوں تفکرات دنیوی، غلامگیر ناقدری اور امنوسناک بدنمائی کا تحتہ مشق ہو کر نقش و نگار طاق نسیاں ہو گئی، البتہ کہیں کہیں اس کے مٹے ہوئے نقوش کا چرچا باقی رہ گیا اور اب بھی اس فن لطیف کا کوئی نہ کوئی پرستار مذہبی مضامین کی نقاشی میں اپنی جولانی طبع دکھانے کی دھن میں دیوانہ نظر آتا ہے۔ تجور اسکول نے اپنے عروج کے زمانہ میں باطنی دانت پر شبیہ ساز کے فن میں کمال حاصل کر لیا تھا۔ اس کی چھوٹے پیمانہ کی تصویروں کا قد و قامت گرد و پیش کی وسعت و گنجائش سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ ان میں سے بعض بعض کا طول چھ انچ سے بھی زیادہ ہے۔ انکی پسندیدہ ہیئت اجتماعی اور منہما تائیل کے مرقوں میں رنگوں کی بوقلمونی مصوّر کے کامل ادراک فن کا ثبوت دیتی ہے۔ اعضائے انسانی کی تشریح اور فطری جوج و جج اور اس کا آثار چڑھاؤ تصنع و تکلف سے اس قدر خالی ہے کہ مصوّر کے کمال فن کی داد دینی پڑتی ہے۔

برائے شنائے چند تمام کی تمام تصویریں ہندوؤں کی قومی خصوصیات کی مختلف کیفیتوں کا اظہار کرتی ہیں۔ ان کی بدولت جسم انسانی کی ظاہر و زیریابیش اور معنوی خوبیوں کے ایسے ایسے نکتے ظاہر ہوتے ہیں کہ ازمنہ قدیمہ کے ہندی مصوروں کی رنگین محفلوں کا ہوش رہا منظر آنکھوں میں پھر جاتا ہے۔ کہیں کہیں تو مصور کے کمال فن نے خاموش تحیر جیسے کو بھی بحر زندگی کے شورش زامد و جزر کا ہمنوا بنا دیا ہے۔

اس صنعت کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ فن کے عام اصولوں سے کسی موقع پر بھی عدول نہیں کیا گیا ہے۔ شمع نے اپنے مخصوص انداز عمل اپرا ہو کر اس چابکدستی سے کام لیا ہے کہ اس کے جذبات پنہاں اس کے حسن تخیل کی زبان حال بن گئی ہیں۔ اس تخت میں شاؤنادر ہی ایسی مثالیں ملتی ہیں جن کا تجرور دربار سے کچھ نہ کچھ واسطہ ہو۔ اس پر مستزاد یہ کہ ہر منظر اپنے مقامی رنگ (Local colour) میں سرٹاپا مستغرق ہے۔ انیسویں صدی کے ابتدائی دور اور راجہ کرشن راج کے دور ان حکومت میں میسور اسکول اور وارتھار کے انتہائی مدارج طے کر کے عروج کے ساتویں آسمان پر جا پہنچا۔ اس سے پیشتر بھی اس اسکول کو غیر معمولی شہرت حاصل تھی لیکن اس کی تازہ تازہ کارگزاریوں سے اس کی صد سالہ شہرت و وقوت میں چار چاند لگ گئے ان مناظر

پہر راجہ کرشن راج کی جو مہیا نہ نواز شیش بھینس ان کے متعلق مشہور ہے کہ اس کی بلا تخصیص داد و دہش نے انھیں پیکاریات سے قطعاً مصون بنادیا تھا۔ بسا اوقات وہ کسی منتخب موضوع پر درباری مصوروں کو اپنے اپنے کمالات دکھانے کی ترغیب دیا کرتا تھا۔ چنانچہ اکثر معاصرین ایک ہی موضوع پر اپنے اپنے مخصوص انداز میں طبع آزمائی کرتے تھے، ان کے اظہار کمال میں صرف فنی نکات مابہ الامتیاز ہوتے تھے۔ راجہ کے فیصلہ میں ذاتیات کو کوئی دخل نہ ہوتا تھا اور اس قسم کی معرکہ آرائیاں دربار کے معمولی واقعات ہوتے تھے۔

میسور اسکول کے دستکار بھی والیان پتھر کی طرح ہاتھی دانوں پر تصویریں بنانے کے عادی تھے جس کے نمونے شاہی قلعہ میں بکثرت موجود محفوظ ہیں۔ ۱۸۶۶ء میں کرشن راج کی وفات حسرت آیات کے ساتھ یہ اسکول بھی فنا ہو گیا۔ اور گردشِ بیل و تھار نے وہ منوس دن بھی دکھا دیا جب اس صناعی کے اُفق پر ظلمت وادبار کے سیاہ بادل چھا گئے، اور ہندی فنِ تصویر کا سفینہ زریں نہ وال و انحطاط کے گرداب میں گھنٹن کر غرقاب ہو گیا۔

کیرہ کی ایجاد سے شبیہ سازی کا رواج عام تو ہمیشہ کے لئے مفقود ہو گیا مگر مغرب کے برق صفت اثرات نے فنِ جلیہ کی لامحدود پہنائیں

اور غیر متناہی گہرائیوں میں کچھ ایسا رنگ پیدا کر دیا کہ پوشش و لباس اور
 وضع و قطع کے ساتھ ساتھ نقش و نگار بھی متغیر ہو گئے۔ اب وہ تنویر حسن و
 تابش جمال انداز شباب اور فتنہ زاموہنی ہمیشہ کے لئے رخصت ہو چکی
 تھی۔ قومی خصوصیات کی جگہ مغرب کی عریانی نے لے لی۔ اور واردات
 قلبی کی ولفریب رنگیاں سات سمندر پار کی شیخ رنگی کی زد میں آکر کافور
 ہو گئیں۔ سب سے پہلے اس تباہ کن طوفان سے راجہ ردی ورماکا اسکول
 دوچار ہوا اور اس کے انقلاب انگیز لے میں خس و خاشاک کی طرح بہہ گیا۔
 ڈاکٹر جمیس کزنس رقمطراز ہیں کہ جب مسٹری۔ بی ہپول ہندوستان
 تشریف لائے تو عام طور پر ہندی مصوٰر اہل یونان کی کورانہ تقلید میں
 مبتلا تھے۔ لیکن انھیں ایام میں مشرق بعید میں بعض خاصان خدا ہندی
 فن تصویر کے مردہ قالب میں تازہ روح پھونکنے کی کوشش میں مستغرق
 تھے۔ اور ان کی مجتہدانہ کوششوں کے خوشگوار نتائج کا پیرس اور لندن
 کی ۱۹۱۷ء کی نمائشوں میں مظاہرہ ہو رہا تھا۔ اس جدوجہد کی باگ
 ڈور اونیندر ناتھ اور یوگیندر ناتھ ٹیگور کے حسین ہاتھوں میں تھی۔ یہ دونوں
 حضرات مشورہ جاپانی صنّاع ہیروشیگ (Hiroshige) اور ہوگوسانی کے
 بہم و ہم تپہ ہیں اور انھیں کونیکال اسکول کا سنگ بنیاد نصب کرنے کا
 فخر حاصل ہے۔

اس میں شک نہیں کہ پانیاں بنگال اسکول نے شاہراہ مقصد پر
 کامزن ہو کر خاطر خواہ کامیابی حاصل کی۔ انھوں نے مغرب کی رو میں بننے
 کی بجائے اسلاف کی یادگار کو اپنا خضر راہ بنایا اور ابتداءً اجنٹا، ایلور اسگری
 اور رابع وغیرہ کے مرقعے رنگارنگ کی تقلید کی جس نے ان کو منزل
 مقصود تک پہنچنے میں مشغول ہدایت کا کام دیا۔ بقول مسٹر جسپس ۱۹۱۶ء
 میں تقریباً تین یا اس سے زائد صنایع دنیا کے مصوری میں اپنے زور
 قلم کے لئے مشہور تھے، لیکن کچھ ہی عرصہ بعد یہ تعداد دو چند بلکہ سہ چند
 ہو گئی، ان میں تذکرہ شخصیتوں کے علاوہ ندلال بوس، است ہولدر، کیکی، میترے
 (Asit Holdar) کے، ونکاپنہ، پرمود چٹرجی، رائے چودھری، وکیل
 برادران کھاتا اور چنپائی، وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ یہ حضرات
 شانتی نکیتن (بنگال)، لکھنؤ، میسور، کلکتہ، مدراس، دہلی، بمبئی اور لاہور
 وغیرہ مختلف مقامات سے وابستہ ہیں۔

گو مندرجہ بالا فہرست میں سے بعض نے مسٹر بوس کی طرح قدیم
 تصاویر کی نقالی سے شہرت دوام حاصل کی ہے لیکن پھر بھی ان کے
 مرقعوں میں طبع زراذ صنایعوں کی بشمار اور قابل قدر مثالیں ملتی ہیں۔
 زراذ و اہر صنایع کے کمال فن کے نتائج کا بغور و تعمق مطالعہ کیا جائے تو یہ
 حقیقت ظاہر ہوئے بغیر نہ رہے گی کہ ہندی مصویر امتداد زمانہ کے باوجود

بھی جاپان و فارس کے طرز قدیم سے مستفید ہوئے ہیں۔
 بنگال اسکول بودھ اور راجپوت صناعی کارہن منت ہے۔ یہی
 باعث ہے کہ بنگالی مصور نے اپنے پیش رو صناعتوں کی طرح کالی داس کی
 موکہ آراء تصانیف رامائن، مہا بھارت، اور پران کے بعض کوائف کو رنگ و
 روغن سے حسن صورت عطا کیا ہے، اور اس کی تخلیق لجاظ روش و پیمانہ مغل
 آرٹ سے قریب قریب یکساں طرز کی ہے۔

یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ رنگوں کی آمیزش اور بیک گراؤند کو
 جلا دینے میں بنگالی مصور مغربی رنگ میں ڈوب کر چمکتا ہے۔ حالانکہ اس کے
 تفسیر قلم کے جذبات ہر دو اکناف کے فنی اقتراقات کو ایک ہی نظر میں الم
 ششرح کر دیتے ہیں۔ مستشرقین کے نزدیک فلسفہ مقدم اور صناعی مؤخر
 ہے، لیکن اہل مغرب کا نظریہ اس کے بالکل برعکس ہے۔ تاہم کتنا پڑیگا
 کہ اجتماع صندین کی ایسی نامور مثال بنگال کے سو کسی دوسری جگہ ملنا مشکل ہے
 غری و مشرقی تہذیب و تمدن میں زمین و آسمان کا فرق ہے، دونوں
 کے سرچشمہ حیات کا منہج علیحدہ اور شاہراہ مقصود جداگانہ ہے۔ دونوں اپنے
 اپنے عقیدہ کے مطابق مختلف منازل طے کر کے آخری انجام کی جانب گامزن
 ہیں تاہم دونوں کی فنی کیفیت کا موازنہ بجا نہ ہوگا۔
 ہندی مصور خط و خال اور اشکال و صورت کو نمایاں کرنے میں دلاویز

اور ہر ایک خطوط کے عمل سے وہ کام کر جاتا ہے جو کسی دوسری طرح ناممکن ہے۔ جذبات و محسوسات کی نقاشی تو اس کا حصہ ہے۔ برخلاف اس کے مغربی صنایع جذبات نگاری سے آٹنا ہی بے خبر ہے جتنا کہ وہ حسن ظاہر کی کئی نمایاں کرنے میں محتاط ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی ہر کوشش تصنع سے ہم آغوش ہے۔ پھر بھی رنگ، روشنی، سایہ اور سطح کے تناسب و ہم رنگی سے اس میں جان سی پڑ جاتی ہے۔

مشرق اپنے فنی مائل میں بھی انفرادی پہلو لئے ہوئے ہے، لیکن مغرب اس ضمن میں علم موسیقی کی اجتماعی خصائل سے ہمدوش ہے۔ اور یہی وہ باتیں ہیں جن پر دونوں کی قومی زندگی کا مدار ہے ان امتیازات کو جو قومیت کا نتیجہ ہیں جو مدغم کرنے کی ہر امکانی کوشش نئی نوع انسان کے حق میں مضر ہوگی۔ انھیں پاک مقاصد کو لیکر بنگال اسکول نے اپنے احساس حیات کا ثبوت دیا ہے۔

ہندی مصوری کی بقائے حیات کے لئے ممبئی اسکول آف آرٹ کے پرنسپل مسٹر جون گریفیٹھ نے ۱۹۰۷ء میں اجنتا کے غاروں کی نقاشی کی نقول لینا شروع کیا۔ لیکن یہ نیک کوشش اس لئے رائیگاں ہوئی کہ تمام منقول مصنوعات انڈین میوزیم کی ہولناک آتشزدگی کی نذر ہو کر حرک کی خاکستر آرزو بن گئیں۔

سنہ ۱۹۲۶ء میں لارڈ لائٹ کی تحریک پر ممبئی اسکول نے بودھوں کی تقلید میں دیواروں پر تصویریں بنانے کا کام شروع کیا۔ اسکول ہڈا کے ڈائریکٹر مسٹر گلڈسٹن نے اپنی مشہور تصنیف "میورل پینٹنگ آف دی ہیبے اسکول" میں اس نوع کی صناعی پر مبنی سوا تبصرہ کرتے ہوئے اپنے مدرسہ کے کارناموں کا بھی ذکر کیا ہے۔

ممبئی اور دیگر مدرسوں کے ماہرین نے نئی دہلی کی جدید تعمیر و اسرے کی تفریح گاہ کو اپنے نو قلم کی رنگینیوں سے مزین کیا ہے۔ میٹنگ ہال نمبر ۱ کی تراشہ نقاشی ممبئی اسکول کے اراکین کے ندرت طراز قلم کی گلاکاریوں کا نتیجہ ہے، اس کمرہ کی دیواروں کا رقبہ ۱۵۰۰ مربع فیٹ ہے، ان پر مکمل ایک سال تک آٹھ ماہرین فن آبی رنگوں سے حسین و جمیل نقوش مرتب کرتے رہے ہیں۔ ان تصاویر کا طول بالعموم ۲ فٹ گیارہ انچ، عرض ۱۰ فٹ ساڑھے چار انچ اور عمق ساڑھے نو انچ ہے۔ کہیں کہیں قدما کے انداز ارتسام کی مجسمہ نقل کی گئی ہے۔ مسٹر جے ایم۔ داس کا کارنامہ مصوری بنو ان مصوری راجپوت طرز کی ایک کامیاب مثال ہے جو غالباً اس فن رنگین کے آغاز کا تاریخی مرقع اور حیرت لکھا کا نقش خیالی ہے۔

ضمیمہ

”پچیکاری“

اکبر نے سکندرہ میں جس قدر محلات و مقبرے بنوائے ہیں انہیں دیکھ کر معلوم ہوتا ہے کہ پچیکاری کی صنعت بھی مغل مصوری کے دوش بدوش دن دونی رات چوگنی ترقی کر رہی تھی۔ یوں تو مغل تاجداروں کی شاہی تعمیرات میں پچیکاری اور گُل بوٹوں کا خوشنما کام عام طور پر دیکھا جاتا ہے۔ لیکن سر جان مارشل کی مشہور تالیف (Tile mosaics of the Lohoro fort ٹائل موزیکس آف دی لاہور فورٹ کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ مغل صناعتوں نے اس فن کو معراج کمال تک پہنچا دیا تھا۔

لاہور کے قلعہ میں متعدد شاہی محلات ہیں جو مختلف بادشاہوں کے بنوائے ہوئے ہیں ان میں سے ایک محل جو شاہ جرج کے نام سے مشہور ہے خاص طور سے اہل نظر کی توجہ کا مستحق ہے۔ قلعہ مذکور کے کئی صدر دروازے ہیں ان میں سے ایک ہاتھی پول کہلاتا ہے۔ اسی دروازہ سے گذر کر تھوڑی دور پر شاہ جرج نظر آتا ہے۔ شاہ جرج کے ایک حصے میں مغل مصوروں نے فن تصویر کی صنعت نو کی طرح ڈالی ہے۔ جو حقیقت میں پچیکاری ہی کی دوسری صورت ہے۔ اور سنہ ۱۶۲۰ء تا سنہ ۱۶۲۳ء کا حاصل

بنائی جاتی ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ اس کا کچھ حصہ جہانگیر اور کچھ شاہجہاں کے عہد کا ہے چونکہ مصوری کے اس انداز نو کا شاہی حرم سے علاقہ ہے اس لیے وہ عام نظروں سے پوشیدہ رہی ہے اور یہی وجہ ہے کہ چند ایک مسلمان موزین کے علاوہ دوسروں کو اس طرف متوجہ ہونے کا موقع ہی نہ ملا ان رانی گہنی مختصر تحریروں سے پتہ چلتا ہے کہ لاہور کے قلعہ کی عمارتیں مامور خاں انجینئر کے زیر اہتمام پایہ تکمیل کو پہنچیں۔ اور سنہ ۱۶۱۷ء لغایت ۱۶۱۸ء تک بن کر تیار ہوئیں۔

جہانگیر اپنی توڑک میں رقمطراز ہے کہ ۲۰ نومبر سنہ ۱۶۱۷ء کو وہ بڑے کرتب توڑک و اہتمام کے ساتھ قلعہ میں در آیا۔ جب جہانگیر صدر دروازہ سے گزر رہا تھا اُس وقت وہ اندر نامی ہاتھی پر سوار تھا اور اس کی سواری کے جلو میں ہزاروں روپیہ کی بوچھاڑ ہو رہی تھی۔ اُس نے یہ بھی لکھا ہے کہ قلعہ لاہور کی تعمیر میں کم و بیش ۷ لاکھ روپیہ صرف ہوا تھا۔ جہانگیر کے بعد شاہجہاں نے بھی کئی عمارتیں بنوا کر قلعہ کی توسیع میں نمایاں حصہ لیا۔ ڈاکٹر جے۔ پی۔ بوجل کی رائے ہے کہ شاہ جرج کی تکمیل بھی اُسی کے عہد زیریں کی خوبصورت یادگار ہے۔ ڈاکٹر موصون کا بیان ہے کہ اس برج کا نقشہ لاہور کے گورنر امین الدولہ آصف خاں نے تیار کیا تھا۔ جس پچکاری کے کام کا جان مارشل نے ذکر کیا ہے۔ اُس کے

متعلق ان کی رائے ہے کہ وہ فارس کی ساگرگیری کی نقل ہے۔ اس صنف کو کاشی یا کاشانی کہا جاتا ہے۔ کسی کسی نے اس صنعت کو کاشی گری کے نام سے بھی موسوم کیا ہے۔ کوم صوبہ کا شان عراق کا ایک مشہور شہر ہے۔ یہاں کے گھسار اس فن میں یکتائے روزگار مانے جاتے تھے۔ شاید اسی لیے یہ پچھکاری کاشانی مصوری کہلاتی ہے۔ لیکن بعض اہل را کا خیال ہے کہ فارسی زبان میں ”کاش“ سے شیشہ یا کانچ مراد لی جاتی ہے اور چونکہ یہ کام بھی کانچ کی طرح چمکدار ٹیوں سے ہوتا ہے اس لیے کاشی یا کاشانی کہلاتا ہے۔

مارشل کے نظریہ کے مطابق کاشی گری مغلوں نے اہل فارس سے حاصل کی ہے۔ اور بعض وجوہ کی بنا پر گان ہوتا ہے کہ خود ایرانیوں نے یہ فن چینوں سے سیکھا ہے۔ چینی ایک مدت سے یہی کام کرتے چلے آئے ہیں۔ اور اس میں ایسی مہارت پیدا کر لی ہے کہ ان کا مقابلہ نہیں کیا جاسکتا۔ بہر حال یہ امر بھی نقشہ تحقیق ہے۔

ڈاکٹر سیٹر کے تجربات شاہد ہیں کہ پہلے ایک خاص قسم کے پلاسٹک یا پورسلین کی طرح کی کسی چیز پر باریک پسی ہوئی کانچ کی ہڈ جھادی جاتی ہے پھر حسب مدعا انواع و اقسام کے ٹکڑے تراش کر آگ میں پکائے جاتے ہیں۔ یہ ٹکڑے آگ میں پڑ کر شیشے کی طرح چمکنے لگتے ہیں اور جس

رنگ کی کالچ کی تہہ لگائی جاتی ہے سرد ہو کر ان میں وہی رنگ عود کر آتا ہے۔ یہ رنگ نہایت مضبوط اور پائدار ہوتا ہے۔ ان ٹکڑوں کے (۱) خمیر (۲) کالچ اور (۳) ستر۔ یہ تین جھتے ہوتے ہیں۔

خمیر ہی کو پلاسٹر کہتے ہیں اور اسی کی سطح یا زمین بنائی جاتی ہے سطح پر مصالحہ کا ستر لگا کر کالچ کے ذرے جڑ دیئے جاتے ہیں۔ جو اپنا رنگ لے رہتے ہیں اور اس طرح زمین پکڑ لیتے ہیں کہ سطح کا جزو بن جاتے ہیں۔ انھیں ٹکڑوں کو بلا کر مختلف اشکال و اجسام کی پٹیاں تیار کر لی جاتی ہیں۔ ان پٹیوں کو تراش خراش کر اس طرح چسپاں کیا جاتا ہے کہ مطلوبہ نقوش و مماثل نمایاں ہو جاتے ہیں۔ اس نوع کی تصاویر دہلی (شاہدرہ) اور لاہور کی دوسری عمارتوں

میں بھی جا بجا پائی جاتی ہیں۔ اس کے علاوہ اور بھی کئی شہروں میں پچھکاری کے بیش بہا نمونے دیکھنے میں آتے ہیں۔ یہ مماثل مختلف اوقات کی کاریگری کا نمونہ ہیں۔ ان میں سے بعض تو ایسے ہیں جو شاہجہاں کے عہد سے بہت پہلے کے ہیں۔ لیکن اس میں شبہ نہیں کہ جو خوبی اور خوبصورتی کہ شاہ جرج کے نقوش میں ہے وہ کہیں نظر نہیں آتی۔ معلوم ہوتا ہے کہ شاہجہاں کے عہد کے کاشی گروں نے مصوری کی اس طرز جدید کو انتہائی کمال پر پہنچا

دیا تھا۔

شاہ بُرج کی جو دیوار پچھکاری یا کاشی گری کے رنگ رنگ مقبول سے رنگی ہوئی ہے اس کا طول ۵۰۰ گز اور عرض ۶۰ گز سے کسی طرح کم نہیں ہے۔ کاریگروں نے تصویر سازی کے جن کالات کا مظاہرہ کیا ہے وہ تو قابلِ دید ہے لیکن جس صفائی سے ٹکڑوں کو باہم پیوست کر کے جوڑوں کو سطح کا ہر رنگ بنا دیا ہے وہ بے حد ستی داد ہے ان عجیب النوع مقبول میں بعض بعض تصویریں تو ایسی نادار ہیں کہ انھیں بے دریغ نوادِ فن کی صفِ اولین میں رکھا جاسکتا ہے لیکن ایسی تصاویر کی تعداد بہت کم ہے۔ بیشتر مائل تو بہت ہی گرے درجہ کے ہیں جس سے پتہ چلتا ہے کہ یہ تمام کوششیں مختلف صناعات کا نتیجہ فکر میں تمام تر تصاویر مختلف موضوعات کو مد نظر رکھ کر منقوش ہوئی ہیں۔ لیکن ہاتھیوں کو معرکہ آرا دکھایا گیا ہے تو کہیں امراء کی سواری کا اہتمام پیش نظر ہے، کہیں کوئی غضبناک شیر جو اس باختر ہرن پر جھپٹ رہا ہے اور کہیں خوشخوار ہاتھی بھاگتے ہوئے سوار کے تعاقب میں ہوا سے باتیں کر رہا ہے۔ ایک طرف کوئی آدمی بکمال استغفار پاؤں پیسارے محققہ کے کش لگا رہا ہے اور دوسری طرف کوئی مغرور جمال آئینہ ہاتھ میں لیے دادِ حسن دے رہا ہے چنورا

پانی سے لرزہ صُراحی اور خاصدان ہاتھ میں لیے ہوئے افراد کی تصویریں تو منہ سے بولے اٹھتی ہیں۔ ان کی پوشش، کپڑوں کی کاٹ چھانٹ اٹھنے بیٹھنے اور چلنے پھرنے کا رنگ ڈھنگ دیکھ کر شاہانِ مغلیہ کی خلوتوں اور جلو توں کا دلفریب سماں آنکھوں میں پھر جاتا ہے۔ ان اونٹوں، بیلوں، ہاتھیوں اور گھوڑوں کا زرق برق ساز و ساما دیکھ کر آنکھیں چومدھیا جاتی ہیں۔ آسمانی فرشتوں، پریوں، درودوں اور جنات وغیرہ کی تمثیلیں تو اس درجہ ہوش رُبا ہیں کہ دیکھ کر عقل دنگ رہ جاتی ہے۔ اب سے تین سو برس پیشتر کے عوام و خواص اُمراء و غریب شاہان و خدام کے لباس وغیرہ میں جو فرق ہوتا تھا وہ ان مرقعوں کو دیکھ کر صاف طور سے واضح ہو جاتا ہے۔ علاوہ انہیں مافوق الفطرت صنائع نے جگہ بجگہ ایسی گلکاریاں کی ہیں کہ چہستانِ دہر میں ان کی نظیر نہیں ہو سکتی۔

تمام شد

کے بی اگروالا شانتی پرنٹ پریس الہ آباد

495902

$\frac{d}{dt} \left(\frac{\partial L}{\partial \dot{x}} \right) = \frac{\partial L}{\partial x}$

১৭৭৭

1131

100 100. 100.

$\mu \quad \mu \quad | \quad -$

